Adelphiana

1971

Scritti di

Ingeborg Bachmann
Djuna Barnes
Roberto Bazlen
Thomas Bernhard
Mario Bortolotto
Norman O. Brown
Roberto Calasso
Italo Calvino
Guido Ceronetti
René Daumal
Morton Feldman
Alfredo Giuliani
Fleur Jaeggy
Pierre Klossowski
Karl Kraus
Giorgio Manganelli
Stelio Mattioni
Friedrich Nietzsche
Giuseppe Pontiggia
Sergio Quinzio
Giorgio de Santillana
Sergio Solmi
Giuseppe Trautteur
Roberto Vigevani
Robert Walser
Aby Warburg
J. Rodolfo Wilcock
Edgar Wind

In questo volume:

Ingeborg Bachmann, *Occhi felici*
Djuna Barnes, *Discanto*
Roberto Bazlen, *Tre lettere*
Thomas Bernhard, *E' una commedia? è una tragedia?*
Mario Bortolotto, *Le vin du voyant* (*Saggio su « Lulu »*)
Norman O. Brown, *Dalla politica alla metapolitica*
Roberto Calasso, *Dell'opinione*
Italo Calvino, *Dall'opaco*
Guido Ceronetti, *Lettera per Adelphi*
René Daumal, *Lettera a Jean Paulhan*
Morton Feldman, *Nec/Nec*
Alfredo Giuliani, *Jarry e le metamorfosi del Doppio*
Fleur Jaeggy, *L'uomo metodico*
Pierre Klossowski, *Sade e Fourier*
Karl Kraus, *Detti e contraddetti*
Giorgio Manganelli, *Il funerale del padre*
Stelio Mattioni, *Il testimonio*
Mazzino Montinari, *L'ultima lettera di Nietzsche a Georg Brandes*
Giuseppe Pontiggia, *Lettore di casa editrice*
Sergio Quinzio, *Occhi moderni guardano il sacro*
Giorgio de Santillana, *Le grandi dottrine cosmologiche*
Sergio Solmi, *Dal « Quadernetto giallo »*
Giuseppe Trautteur, *Il caso o la necessità*
Roberto Vigevani, *Una storia d'amore*
Robert Walser, *Lettera a un progredito*
Aby Warburg, *Burckhardt e Nietzsche*
Rodolfo J. Wilcock, *La caduta di un impero*
Edgar Wind, *Tirannia platonica e Fortuna rinascimentale*

Tutti i testi qui pubblicati sono inediti in Italia

Adelphiana
1971

ADELPHI · MILANO

INDICE

ADELPHIANA

1971

Aby Warburg

BURCKHARDT E NIETZSCHE

Noi dobbiamo riconoscere Burckhardt e Nietzsche quali iniziatori dell'onda mnemica e vedere come la loro coscienza del mondo afferra l'uno e l'altro in maniera affatto diversa. Noi dobbiamo tentare di far sì che essi si illuminino reciprocamente e questa meditazione ci deve aiutare a capire Burckhardt come uomo che patisce del proprio mestiere.

Ambedue sono sismografi sensibilissimi, che tremano dalle fondamenta quando ricevono e devono trasmettere le onde. Ma una grossa differenza: Burckhardt ha ricevuto le onde dalla regione del passato, ha sentito il pericolo di quelle scosse e si è preoccupato di rafforzare la stabilità del suo sismografo. Non ha mai detto pienamente e sconsideratamente sì alle vibrazioni estreme, sebbene le patisse.

Egli sentiva la pericolosità del proprio mestiere, il fatto che semplicemente sarebbe dovuto crollare. Non è stato vittima del romanticismo. Questo periodo del dire sì a una coazione fatalmente determinata a vibrare con altro egli lo ha traversato e vissuto con tale intensità che retrospettivamente lo guardava – senza fare però lo schizzinoso – come un periodo di pericoli interiori, a cui ormai era sfuggito. Se ciò non avesse costituito una parte così importante della sua intera funzione mnemica, anche in seguito egli non avrebbe certo reagito a quel modo. Egli deve vibrare, cosicché nuove regioni erompano dallo strato coperto dei fatti scomparsi. Per opera sua la festività viene recuperata e lo costringe a rispecchiare un frammento di vita elementare, che prima non si mostrava, e a cui egli temeva veramente di dare forma. Concetti come morale

e non-morale sono inadeguati per avvicinarsi a questi processi del formare. Burckhardt era un necromante in piena coscienza; così gli si sono parate dinanzi le potenze, che lo hanno seriamente minacciato. Ad esse è sfuggito costruendosi la sua torre di veggente. La sua veggenza è del tipo di quella di Linceo. Siede nella sua torre e parla. Non ha rinunciato a pronunciare oracoli; era e restò un illuminista, né mai volle essere altro che un semplice professore.

Qual è il ruolo di Burckhardt nella vita di Nietzsche? Quando Nietzsche fu giunto al crollo – a Torino, che con la sua limpida superficie e la sua aria asciutta aveva prodotto in lui un'euforia che si reggeva su gambe malate – , quando salutò la limpidezza di Torino, quando disse sì alla vita, tutto questo contraffaceva un processo di guarigione, che era soltanto una pausa sempre più corta fra la salute e la malattia. È a Torino, traversa la strada e crolla. Abitava presso un venditore di giornali ebreo, di nome Delfino.[1] Torna a casa e comincia a scrivere cartoline a tutti i suoi amici e anche lettere, e le firma « Dioniso il Crocifisso ». Nietzsche è caduto totalmente nella follia religiosa. L'uomo, il cui carattere unico è la dedizione incondizionata alla fede nella grandezza del futuro, è diventato vittima delle proprie idee nel corso del proprio tentativo di metterle in atto. Non aveva mai veramente sopportato la solitudine, che è la sola atmosfera giusta per colui che prende su di sé tentativi del genere. Cerca sempre dei compagni, li trova, li perde, e deve dire: non erano quelli giusti. Non ha mai sopportato la profonda solitudine, che sola si accorda con chi chiama gli altri a una nuova creazione. È una atmosfera ideale, in cui non poteva vivere. Si considerava come un vero sovvertitore e questa affermazione giustificava anche le sue preoccupazioni economiche, poiché temeva che i suoi libri venissero

1. Qui, come anche in due punti successivi, Warburg non ricorda bene: il nome del padrone di casa di Nietzsche era Davide Fino [*N.d.T.*].

proibiti. Lui, che tanto spesso aveva scritto sulla passione dell'uomo e il privilegio dello stare al di sopra, è a terra – un timoroso, ritorto verme.

I suoi amici in Svizzera nulla sanno di questo suo stato. L'unico che ne viene a sapere qualcosa è Jakob Burckhardt, che il 6 gennaio riceve una lettera, firmata anch'essa « il Crocifisso ». Non sappiamo che cosa contenesse.[2] Presumibilmente erano lamenti di Nietzsche su ciò che lo circondava, ora erompenti in modo violento, lamenti in buona parte giustificati. Burckhardt ha allora settant'anni. Lui stesso non è in grado – anche fisicamente – di fare qualcosa. Va da Overbeck con la lettera, e ora comincia il tentativo di riportare indietro Nietzsche.

Overbeck era un animo straordinariamente fine. Si mette in movimento, trova Nietzsche in un angolo, in uno stato di crollo completo. Di conseguenza decide di riportare Nietzsche a casa. La lettera legittima la sua azione. Così trova un infermiere, un tedesco,[3] un uomo curiosamente ingegnoso. Riescono a convincere questo superuomo a partire con loro, dicendogli – poiché lui afferma di essere chissà chi – che lo aspettano a Basilea come un principe. Il trucco funziona. L'uomo raccoglie le sue forze ed essi riescono a portarlo a Basilea. Per Burckhardt il crollo di questo superuomo è qualcosa che egli da lungo tempo aveva temuto per il suo collega, da lui tanto stimato. Nulla sarebbe più sciocco del credere che egli lo avrebbe liquidato con fredda ironia.

A quale tipo di veggente appartiene Nietzsche? È il tipo del Nabi, del profeta antico, che corre per la strada, si strappa i vestiti, urla di dolore e forse riesce a guidare il popolo dietro di sé. Il suo gesto originario è quello della guida col tirso, che costringe tutti a seguirlo. Da ciò le sue osservazioni sulla danza. Con Burckhardt e Nietzsche i tipi primordiali del veggen-

2. In realtà la lettera si è conservata – ed è anzi la più famosa fra le « lettere della follia » [*N.d.T.*].
3. Si trattava di un medico, di nome Miescher [*N.d.T.*].

te si scontrano sul confine fra romanismo e germanismo. Il problema è se il tipo del veggente è in grado di sostenere le violente scosse che gli offre il suo mestiere. L'uno tenta di trasformarle nella fama. La mancanza di un'eco lo logora incessantemente; resta un professore. Due figli di pastori protestanti, che assumono due diversi atteggiamenti in rapporto al senso di Dio nel mondo: l'uno sente il soffio demonico del demone della distruzione e si mette in una torre, l'altro vuole fare causa comune col demone. Burckhardt ha sentito questa temerarietà.

Linceo sente un Linceo sopra di sé, « ma io non posso farlo », chi era nel giusto? Giusto e non giusto non sono i concetti adatti. Ma dov'è l'espressione adeguata e una psicotecnica dello strumento? Romanismo e germanismo trovano un equilibrio in Burckhardt, visto che siamo in Svizzera. In Nietzsche l'orgiasmo arcaizzante è un fantasma del desiderio, che egli non era in grado di fronteggiare, e così, come poeta, egli ha prodotto delle evocazioni che provengono da una regione musicale mai raggiunta da Burckhardt.

Nietzsche ha molto corteggiato Burckhardt. Burckhardt si è allontanato da lui, come uno che a Gerusalemme vede correre un derviscio: Veleda di fronte a un uomo colpito dall'amok. Continuano a fiorire, innestati sullo stesso tronco. Burckhardt era stato a Basilea in un giornale conservatore: « Ho guardato nell'occhio ubriaco della plebaglia », dice Burckhardt. Ora egli cerca ciò che era l'antitesi di Nietzsche, cerca la misura o la forma esaltata, una forma che fosse insieme vita e dominio della vita: Rubens. Egli aveva il mondo degli occhi, che gli presentava la forma già coniata e al tempo stesso gli dava le unità di misura. Poteva restare seduto nella sua torre e agire come specchio per le allodole, perché ciò che agiva su di lui era il processo del formare e non dramma mistico: Veleda e la madre che dilania il figlio. Questo esporsi da solitario alle scosse più tremende è ciò che ha portato alla rovina Nietzsche, con la sua logica supe-

riore del destino. Ed egli ha sofferto in Wagner la reazione contro la formula compiaciuta del pathos.

Così vediamo insieme l'influsso del mondo antico in ambedue le correnti, quella cosiddetta apollinea e la dionisiaca. Quale ruolo svolge il mondo antico nello sviluppo della personalità veggente? Da una parte Agostino di Duccio e Nietzsche, dall'altra Burckhardt e gli architetti: tettonica contro linea.

In Nietzsche e Burckhardt possiamo vedere come la veggenza si biforca nelle sue forme fondamentali. L'una insegna e trasforma, senza esigere, l'altra esige perché trasforma, si serve dell'antico orgiasmo del primo danzatore. « Molti portano il tirso, pochi sono i baccanti ». Non c'è dubbio, Nietzsche e Burckhardt portavano il tirso. Per quest'ultimo siamo giunti con ciò ai limiti delle sue possibilità. Ma egli ha avuto ciò che lo innalza al di sopra di noi e che è per noi un modello: la capacità di sentire, forse anche troppo acutamente, per opera della sua *Sophrosyne*, i limiti della propria missione, in ogni caso però senza mai scavalcarli.

(Trad. di Roberto Calasso).

Mazzino Montinari

L'ULTIMA LETTERA DI NIETZSCHE A GEORG BRANDES

Nel commento ai testi del volume VI, tomo III, delle « Opere » di Friedrich Nietzsche (Il caso Wagner, Crepuscolo degli idoli, L'anticristo, Ecce homo, Nietzsche contra Wagner, *Adelphi*, 1970, pp. 448-49) *avevamo riportato alcuni brani di una lettera che Nietzsche scrisse verso il 10 dicembre 1888 a Georg Brandes e il cui testo era rimasto sconosciuto. Essa si trova, allo stato di abbozzo, in un quaderno che contiene appunti preparatori di* Ecce homo *e dei* Ditirambi di Dioniso. *Nel momento in cui il commento fu scritto, non ci era ancora riuscito di decifrare per intero questo documento significativo degli ultimi giorni di Nietzsche; tuttavia le difficoltà di decifrazione, anche quelle che – come in questo caso – sembravano insormontabili, si lasciano superare col tempo, man mano che l'immedesimazione in quella specie di stenografia che è la scrittura dell'ultimo Nietzsche progredisce. Il testo, oggi completamente decifrato, è questo*:

Werther Freund, ich halte für nöthig, Ihnen ein paar Dinge aller ersten Rangs mitzutheilen: geben Sie Ihr Ehrenwort drauf, daß die Geschichte unter uns bleibt. Wir sind eingetreten in die große Politik, sogar in die allergrößte... Ich bereite ein Ereigniß vor, welches höchst wahrscheinlich die Geschichte in zwei Hälften spaltet, bis zu dem Punkte daß wir eine neue Zeitrechnung haben werden: von 1888 als Jahr Eins an. Alles, was heute oben auf ist, Triple-Allianz, sociale Frage geht vollständig über in eine Individuen-Gegensatz-Stellung: wir werden Kriege haben, wie es keine gibt, aber *nicht* zwischen Nationen, *nicht* zwischen

Ständen: Alles ist auseinander gesprengt, – ich bin das gefährlichste Dynamit, das es gibt. – Ich will in 3 Monaten Aufträge zur Herstellung einer *Manuscript*-Ausgabe geben von « Der *Antichrist*. Umwerthung aller Werthe »; sie bleibt vollkommen geheim: sie dient mir als Agitations-Ausgabe. Ich habe Übersetzungen in alle europäischen Hauptsprachen nöthig: wenn das Werk heraus soll, so rechne ich eine Million Exemplare in jeder Sprache als *erste* Auflage. Ich habe an Sie für die dänische, an Herrn Strindberg für die schwedische Ausgabe gedacht. – Da es sich um einen *Vernichtungsschlag* gegen das *Christenthum* handelt, so liegt auf der Hand, daß die einzige internationale Macht, die ein Instinkt-Interesse an der Vernichtung des Christenthums hat, die *Juden* sind – hier gibt es eine Instinkt-Feindschaft, nicht etwas ' Eingebildetes ' wie bei irgend welchen ' Freigeistern ' oder Socialisten – ich mache mir den Teufel was aus Freigeistern. Folglich müssen wir aller entscheidenden Potenzen dieser Rasse in Europa und Amerika sicher sein – zu alledem hat eine solche Bewegung das Großcapital nöthig. Hier ist der einzige natürlich vorbereitete Boden für den größten Entscheidungs-Krieg der Geschichte: das Übrige von Anhängerschaft kann erst *nach* dem Schlage in Betracht gezogen werden. Diese neue Macht, die sich hier bilden wird, dürfte im Handumdrehn die erste *Weltmacht* sein: zugegeben daß zunächst die *herrschenden* Stände die Partei des Christenthums ergreifen, so ist die Axt ihnen insofern an die Wurzel ‹ gelegt ›, als gerade alle starken und lebendigen Männer aus ihnen *unbedingt ausscheiden werden*. Daß alle geistig ungerathenen Rassen im Christenthum den Glauben der Herrschenden bei dieser Gelegenheit empfinden, *folglich* für die Lüge Partei nehmen werden, das zu errathen braucht man nicht Psycholog zu sein. Das Resultat ist, daß hier das Dynamit alle Heeresorganisation alle Verfassung sprengt: daß die Gegnerschaft nicht Anderes constituirt und auf Krieg ungeübt dasteht. Alles in Allem, werden wir die Offi-

ziere in ihren Instinkten für uns haben: daß es im aller höchsten Grad *unehrenhaft, feige, unreinlich* ist, Christ zu sein, dies Urtheil trägt man unfehlbar aus meinem « Antichrist » mit sich fort. – Zunächst erscheint das « Ecce homo », von dem ich sprach, worin das letzte Capitel einen Vorgeschmack gibt, *was bevorsteht,* wo ich selbst als Mensch des Verhängnisses auftrete... Was den deutschen Kaiser betrifft, so kenne ich die Art, solche braunen Idioten zu behandeln: das gibt einem wohlgerathenen Offizier das Maß ab. Friedrich der Große war besser, der wäre sofort in seinem Elemente. – Mein Buch ist wie ein Vulkan, man hat keinen Begriff aus der bisherigen Litteratur, was da gesagt wird, und wie die tiefsten Geheimnisse der menschlichen Natur plötzlich mit entsetzlicher Klarheit herausspringen. Es gibt eine Art darin, das Todesurtheil zu sprechen, die vollkommen übermenschlich ist. Und dabei weht eine grandiose Ruhe und Höhe über das Ganze – es ist wirklich ein *Weltgericht,* obwohl Nichts zu klein und unwesentlich ist, was hier nicht gesehen und ans Licht gezogen werde. Wenn Sie endlich das Gesetz *gegen* das Christenthum unterzeichnet der « Antichrist » lesen, das den Schluß macht, wer weiß, so schlottern vielleicht selbst Ihnen, fürchte ich, die Gebeine...

Das Gesetz gegen das Christenthum hat als Überschrift:

Todkrieg dem Laster: das Laster ist das Christenthum

Der erste Satz: Lasterhaft ist jede Art Widernatur; die lasterhafteste Art Mensch ist der Priester: der *lehrt* die Widernatur. Gegen den Priester hat man nicht Gründe, man hat das Zuchthaus nöthig.

Der vierte ‹ Satz › Die Predigt der Keuschheit ist eine öffentliche Aufreizung zur Widernatur. Jede Verachtung des geschlechtlichen Lebens, jede Verunreinigung desselben durch den Begriff ' unrein ' ist die eigentliche Sünde gegen den heiligen Geist des Lebens.

Der 6. Satz heißt Man soll die ' heilige ' Geschichte mit dem Namen nennen den sie verdient, als *verfluch-*

te Geschichte; man soll die Worte ‘ Gott ’ ‘ Heiland ’ ‘ Heiliger ’ zu Schimpf machen, zu Verbrecher-Abzeichen benutzen.

Umwerthung aller Werthe? Da wird erst – – –

Siegen wir, so haben wir die Erdregierung in den Händen – den Weltfrieden eingerechnet... Wir haben die absurden Grenzen der Rasse Nation und Stände überwunden: es gibt nur noch Rangordnung zwischen Mensch und Mensch und zwar eine ungeheuer lange Leiter von Rangordnung.

Da haben Sie das erste welthistorische Papier: *Große* Politik par excellence.

NB. Suchen Sie mir einen Meister als ersten Übersetzer – ich kann nur Meister der Sprache brauchen.

Ed ecco la traduzione:

Caro amico, ritengo necessario metterLa al corrente di un paio di cose di primissimo ordine: dia la Sua parola d'onore che tutta la faccenda rimarrà tra noi. Ormai siamo entrati nella grande politica, anzi nella più grande mai vista... Io preparo un evento che con estrema probabilità spaccherà la storia in due metà, fino al punto che avremo una nuova cronologia: a partire dal 1888 come anno Uno. Tutto quanto oggi è sulla cresta dell'onda, Triplice Alleanza, questione sociale, trapasserà completamente in una posizione di antagonismo tra gli individui: avremo guerre come non ce ne sono, ma *non* tra nazioni, *non* tra classi: tutto è andato in frantumi dissolvendosi, – io sono la dinamite più pericolosa al mondo. – Fra tre mesi voglio impartire ordini perché sia stampato come *manoscritto*: « *L'anticristo.* Trasvalutazione di tutti i valori »; questa edizione resterà completamente segreta, mi servirà a scopo di agitazione. Mi occorrono traduzioni in tutte le principali lingue europee: quando l'opera dovrà uscire, calcolo un milione di esemplari in ogni lingua come *prima* tiratura. Ho pensato a Lei per l'edizione danese, al Signor Strindberg per

quella svedese. – Poiché si tratta di un *colpo demolitore* contro il *cristianesimo,* è evidente che l'unica potenza internazionale, che abbia un interesse istintivo all'annientamento del cristianesimo, sono gli *Ebrei* – qui vi è inimicizia per istinto e non qualcosa di ' immaginario ' come in ' spiriti liberi ' o socialisti qualsiasi – non so che farmene degli spiriti liberi. Di conseguenza dobbiamo assicurarci tutte le potenze decisive di questa razza in Europa e America: a ciò si aggiunga che un movimento tale ha bisogno del grande capitale. Questo terreno è l'unico naturalmente preparato alla più grande guerra decisiva della storia: il resto dei seguaci potrà essere preso in considerazione solo *dopo* che il colpo sarà stato sferrato. La nuova potenza che qui si formerà dovrebbe in un batter d'occhio essere la prima *potenza mondiale*: ammesso che le classi *dominanti* siano le prime a prendere partito a favore del cristianesimo, sarà posta la scure alle loro radici proprio perché tutti gli uomini forti e vitali *si distaccheranno assolutamente da loro.* Non c'è bisogno di essere psicologi per indovinare che tutte le razze intellettualmente malriuscite sentiranno, in questa occasione, il cristianesimo come la fede dei dominatori e, *di conseguenza,* si schiereranno dalla parte della menzogna. Il risultato è che qui la dinamite farà saltare ogni organizzazione dell'esercito, ogni costituzione: che gli avversari non saranno in grado di mettere in piedi qualcos'altro e si troveranno impreparati alla guerra. Tutto sommato avremo dalla nostra parte gli ufficiali nei loro istinti: che è *disonorevole, vile, sudicio* essere cristiani: questo giudizio lo si ricava infallibilmente dal mio « Anticristo ». – Dapprima uscirà «Ecce homo », di cui Le ho parlato; in esso l'ultimo capitolo dà già un sentore *di ciò che è imminente* e io stesso vi compaio come l'uomo della catastrofe... Quanto all'imperatore tedesco, so io come trattare questa specie di idioti bruni: e ciò fornisce a un ufficiale bennato il metro per giudicare. Federico il Grande era meglio, egli si sarebbe immediatamente trovato nel suo ele-

mento. – Il mio libro è come un vulcano, tutta la letteratura passata non è in grado di dare un'idea di ciò che in esso viene detto, e del modo come i segreti più profondi della natura umana improvvisamente balzino fuori con chiarezza terrificante. Vi è in esso un modo di pronunciare la condanna a morte che è semplicemente sovrumano. Eppure, su tutto ciò è diffusa una calma e sublimità grandiosa – è veramente un *giudizio universale*, sebbene nulla sia troppo meschino o inessenziale perché qui non possa essere visto e tratto alla luce. Quando infine leggerà la legge *contro* il cristianesimo, firmata l'« Anticristo », che chiude il libro, chissà, temo che persino a Lei tremeranno le gambe...

In testa alla legge contro il cristianesimo sta scritto: *Guerra mortale al vizio: il vizio è il cristianesimo*

La prima proposizione: Viziosa è ogni specie di contronatura; la varietà d'uomo più viziosa è il prete: lui *insegna* la contronatura. Contro il prete non si ha bisogno di ragioni, bensì del carcere.

La quarta ‹ proposizione ›: La predica della castità è un pubblico incitamento alla contronatura. Ogni disprezzo della vita sessuale, ogni insozzamento della medesima mediante il concetto di ' impuro ' è il vero e proprio peccato contro lo spirito santo della vita.

La sesta proposizione dice: La storia ' sacra ' sia chiamata con il nome che merita: storia *maledetta*; le parole ' Dio ' ' salvatore ' ' redentore ' ' santo ' siano usate come insulti, come marchi di infamia.

Trasvalutazione di tutti i valori? Qui per la prima volta – – –

Se *vinceremo noi*, avremo in mano il governo della terra – compresa la pace mondiale... Avremo superato le barriere assurde di razza nazione e classe: vi sarà solo più una gerarchia tra uomo e uomo, una scala di gerarchia immensamente lunga.

Ecco qui la prima Carta di portata storica universale: *grande* politica par excellence.

NB. Mi cerchi come primo traduttore un maestro

– solo un maestro del linguaggio può fare al caso mio.

* * *

Non risulta che questa lettera abbia mai raggiunto Georg Brandes. Quasi sicuramente Nietzsche rinunciò a ricopiarla in bella copia e a spedirla. Essa contribuisce, tra l'altro, a risolvere alcuni problemi filologici che abbiamo trattato nel nostro commento a L'anticristo *e a* Ecce homo, *e che qui non hanno bisogno di essere nuovamente ricordati. Importante, se mai, è sottolineare come in questa lettera Nietzsche esponga la strategia delle sue pubblicazioni, nel quadro visionario della « grande politica ».* Ecce homo *non è che il preludio di « ciò che è imminente », vale a dire della* Trasvalutazione di tutti i valori, *che è* l'Anticristo, *ma che sarà – soprattutto – la « grande politica ». Gli aspetti di quest'ultima ci sono noti soltanto in modo frammentario; qui soprattutto deve avere operato la censura di Peter Gast (prima ancora di quella della famiglia Nietzsche), il quale ne eliminò probabilmente ogni accenno dall'ultimo capitolo di* Ecce homo *ad eccezione dei primi due paragrafi: il tema dell'alleanza tra « grande capitale » ebraico e « ufficiali » si trova, ad esempio, trattato in foglietti di appunti che appartengono ad* Ecce homo, *ma cui non corrisponde nulla nel manoscritto definitivo, così come ci è arrivato. Nel suo impulso devoto di seguace, Gast ritenne di dover salvare in qualche modo la figura del ' maestro ' e di farlo apparire il meno folle possibile. Noi invece preferiremmo conoscere* tutta *la follia di Nietzsche, perché la censura del discepolo ci ha privato della ' logica ' di questa follia. A questa apparteneva anche la visione del superamento delle « barriere assurde di razza nazione e classe », una visione che Nietzsche aveva formulato, tre anni prima di piombare nella demenza. Nell'autunno del 1885, in un piano di continuazione di* Così parlò Zarathustra, *egli infatti scriveva:*

Zarathustra è felice che la lotta delle classi sia *finita* e che finalmente sia venuto il tempo di un ordinamento gerarchico degli individui. L'odio per il sistema livellatore della democrazia non è che la *facciata*: in realtà egli è molto contento che *quel sistema sia arrivato a un punto tale*. Adesso può assolvere il suo compito.

Edgar Wind

TIRANNIA PLATONICA E FORTUNA RINASCIMENTALE

Benché il realismo politico non sia generalmente associato con l'eredità di Platone, una certa audacia pratica del tipo di quella che Machiavelli doveva portare a perfezione è tuttavia insita nella teoria platonica del caso (τύχη) e dell'abilità (τέχνη). Tale teoria, che presso i lettori moderni di Platone non ha avuto molta risonanza, fu invece attentamente studiata nella Firenze del Quattrocento, come dimostra una famosa lettera sulla Fortuna indirizzata a Giovanni Rucellai da Marsilio Ficino.[1] In essa il filosofo espone l'inattesa teoria – che deve essere molto piaciuta al maturo principe-mercante e uomo politico – secondo la quale la capacità di previsione umana può cospirare col caso, nonostante l'ovvia disparità che esiste fra loro. Poiché tanto il caso quanto la capacità di previsione, egli argomentava, trovano la propria origine in Dio, il quale provvede misteriosamente al loro accordo finale, l'uomo prudente dovrebbe cogliere l'accenno divino ed evitare di giudicare il caso come semplicemente capriccioso, oppure che il rapporto tra capacità di previsione e caso sia soltanto di inimicizia. Opporsi ai capricci della fortuna può essere nobile e cercare di eluderli, saggio; ma la linea di condotta senza confronti migliore e più prudente è quella di cospirare con la Fortuna mediante la propria abilità. Quando Ficino aggiungeva che questo suo consiglio era con-

1. *Supplementum Ficinianum*, ed. P.O. Kristeller, II, 1937, pp. 169 sgg.; A. Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike*, 1932, pp. 147 sg., nota 2; A. Perosa, il quale ha ripubblicato la lettera in *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, I, 1960, pp. 114 sgg., ha potuto fissare la data agli anni 1460-62 (p. 176).

forme « alla segreta et divina mente di Platone nostro » egli non indulgeva, come si è preteso, a una vuota retorica:[2] aveva in mente invece un passo ben preciso del quarto libro delle *Leggi* (709A–712A), dove Platone presenta gli stessi tre poteri, il caso, Dio e l'abilità umana:

« Chiunque veda tutto questo [la vicenda del tempo, le pestilenze, le guerre e la povertà] corre naturalmente alla conclusione che nelle cose umane il caso (τύχη) è tutto o quasi. E questo può dirsi dei rischi del marinaio e del pilota, del medico e del generale, e può anche sembrare che ciò sia ben detto; pure, c'è un'altra cosa che può dirsi con altrettanta verità a proposito di tutti costoro... che Dio (θεός) governa tutte le cose e che il caso e l'occasione (τύχη καὶ καιρός) lavorano insieme con lui nel governo delle cose umane. C'è però una terza e più moderata opinione, cioè che anche l'abilità (τέχνη) dovrebbe entrare nel gioco; perché in occasione di una tempesta (καιρῷ χειμῶνος) potrebbe esserci, mi sembra, un grande vantaggio nell'avere l'abilità del pilota dalla nostra parte ».[3]

Il commento di Ficino a questo passo[4] dovrebbe esser letto insieme con la sua lettera a Rucellai. Entrambi rivelano la stessa morale: che l'uomo cospiri con la Fortuna invece di cercare di eluderla o di resisterle. E poiché la parola *fortuna* era usata ai suoi tempi come sinonimo di *tempestas* per significare, appunto, « tempesta »,[5] Ficino fece propria l'immagine

2. A. Doren, riferendosi alla lettera, dice che essa fu scritta « im *angeblichen* Anschluss an Plato » (*Vorträge der Bibliothek Warburg*, II, 1924, p. 121, nota 99; il corsivo è mio). Kristeller, *The Philosophy of Marsilio Ficino*, 1943, p. 298, non parla della fonte.
3. *Leggi*, 109B-C.
4. « In dialogum quartum de Legibus », *Opera*, 1561, p. 1497.
5. Nell'uso del tardo latino e dell'italiano; cfr. il dizionario del Ducange e quello dell'Accademia della Crusca. Per un elenco di testi, vedi E. Wind, *Giorgione's « Tempesta »*, 1969, pp. 20 sg., note 7-9.

Stemma di Giovanni Rucellai nel cortile del Palazzo Rucellai a Firenze

platonica della tempesta e del pilota, ampliandola con considerevole zelo nel suo commento:

« [Quando Dio] muove il mare con una tempesta e la tempesta spinge la nave, Dio muove la nave anche attraverso la mente del pilota, cioè mettendo in azione l'abilità del pilota, la quale dipende continuamente da Dio. Quando perciò la nave è diretta dall'abilità verso un certo porto, e vi è anche trascinata dalla tempesta, allora l'abilità è in perfetto accordo con la fortuna (*tunc ars simul cum fortuna consentit*) ».

Rucellai aveva di certo in mente questo argomento quando si scelse per emblema la Fortuna nautica che si vede sul cimiero dello stemma posto nel cortile del suo palazzo.[6] Il ciuffo di capelli libero sulla fronte indica in lei la volubile dea del Caso, mentre essa funge, ben ferma, da albero maestro della nave, offrendo alta la vela al vento favorevole che essa stessa rappresenta in quanto *fortuna*. L'abilità del pilota e la forza trascinatrice del vento appaiono unite, così, nella sua persona, che è insieme mobile e stabile (*manens movebo*) – fausto emblema di *stabilis fortuna*, che illustra vividamente la tesi di Ficino che caso e abilità sono in perfetto accordo, *tunc ars simul cum fortuna consentit*.[7]

6. Warburg, *op. cit.*, I, p. 146, fig. 38.
7. La divisa di Giovanni Rucellai fu poi spiritosamente adattata a *impresa amorosa* popolare (vedi *ibidem*, p. 150, fig. 26; anche A. M. Hind, *Early Italian Engraving*, 1938, n. A I 6, tav. 6).

Questa rozza stampa appartiene alla stessa categoria di arte popolare cui appartengono anche le cosiddette stampe Otto, in cui emblemi personali, in parte originari della famiglia Medici, furono divulgati e smerciati per uso comune (cfr. *ibidem*, tavv. 134-41). La nave, dove in origine trovavamo la Fortuna Rucellai, è qui occupata da una giovane coppia, assistita da venti favorevoli e, nel cielo, da un esultante Cupido – chiaramente, una *Fortuna Amoris*. È dubbio che sia giusto identificare questa coppia felice col giovane Bernardo Rucellai e sua moglie Nannina de' Medici. Il tono della iscrizione sembrerebbe escludere una tale ipotesi: *Imi laso portare alla fortuna sperando alfin daver buona ventura*, un motto adatto per una di quelle avventure galanti per le quali le *imprese amorose*

Data questa fiducia di Rucellai in una fortuna favorevole alla propria abilità, è indubitabile che egli conoscesse anche la conclusione spettacolosa, nelle *Leggi* di Platone, del passo citatogli da Ficino. Poiché, secondo Ficino, l'abilità, per essere messa in atto, esige un caso favorevole e poiché dipende da Dio che questo caso si presenti o no, all'uomo abile si consiglia di trovare « la preghiera giusta » che gli faccia ottenere condizioni favorevoli, come il pilota, per esempio, pregherà per avere favorevoli i venti. Quale sarà, allora, la « preghiera giusta » dell'abile legislatore, dell'uomo che intenda trasformare uno Stato imperfetto in una repubblica ideale? Quali favori chiederà alla Fortuna sì da poter mettere efficacemente in atto la propria arte? La risposta di Platone è così sconcertante che dobbiamo citarla qui per esteso:

« Dammi uno Stato che sia governato da un tiranno, e che il tiranno sia giovane e abbia buona memoria; che egli sia svelto nell'apprendere e di nobile e coraggiosa natura;... perché non c'è né ci sarà modo migliore e più rapido di fondare uno Stato che tramite una tirannia ».

« Con quali possibili argomenti, o Straniero, può un uomo convincersi di una così mostruosa dottrina?... Tu presupponi, come hai detto, un tiranno che sia giovane...? ».

« Sì; e devi aggiungere fortunato; e la sua buona fortuna sia quella di essere contemporaneo di un grande legislatore, e che un caso felice li faccia incontrare. Quando questo sia avvenuto, Dio avrà fatto tutto quello che sempre fa quando vuole favorire uno Stato che egli desidera straordinariamente prospero... Ma io suppongo che tu non abbia mai visto una città che sia sotto una tirannia... ».

« No, e non posso dire di avere una gran voglia di vederne una ».

venivano fatte, ma difficilmente applicabile a un solido legame matrimoniale che doveva unire le famiglie Rucellai e Medici.

« Eppure, là dove c'è tirannia, tu potresti certo vedere ciò di cui sto parlando... Potresti vedere come, senza disordini e in un periodo di tempo non troppo lungo, il tiranno, se vuole, può cambiare il carattere di uno Stato... indicando egli stesso con l'esempio le linee di condotta, lodando e ricompensando certe azioni e riprovandone altre, e punendo coloro che disobbediscono... Che nessuno, amici miei, ci convinca che esiste un modo più rapido e più facile in cui gli Stati cambiano le loro leggi... La vera difficoltà è di un'altra specie... ma una volta che essa sia stata superata, diecimila, o meglio, tutte le benedizioni ne seguiranno ».

« Di che cosa stai parlando? ».

« La difficoltà sta nel trovare il divino amore per istituzioni temperate e giuste in una forma potente di governo... E questo può dirsi del potere in generale: quando nell'uomo il potere supremo si combina con la più grande saggezza e temperanza, allora vengono in essere le migliori leggi e la migliore costituzione; e in nessun altro modo. E ciò che ho detto sia considerato una specie di leggenda sacra o di oracolo, e questa sia la nostra prova che se, secondo un certo punto di vista, vi può essere una difficoltà a che una città abbia buone leggi, esiste anche un altro punto di vista secondo il quale non c'è niente che possa esser fatto più facilmente e più rapidamente, una volta verificatasi la nostra premessa ».[8]

Questo oracolo fu chiaramente inteso, a Firenze, negli « Orti Oricellari », un circolo platonico di poeti, filosofi e uomini politici presieduto nel tardo Quattrocento[9] dal figlio di Giovanni Rucellai, Bernardo, anch'egli amico devoto (*amicus suavis*) di Ficino, la cui traduzione delle opere di Platone aveva aiutato

8. *Leggi*, IV, 709E-712A.
9. Il giardino di via della Scala fu acquistato da Bernardo Rucellai nel 1482; vedi L. Passerini, *Genealogia e storia della famiglia Rucellai*, 1861, p. 128; anche « Degli Orti Oricellari », *Curiosità storico-arti-*

a pubblicare;[10] verso il 1520, invece, quando lo spirito guida del circolo era diventato Cosimo Rucellai, alcune di quelle riunioni furono dominate dalla presenza di Machiavelli.[11] Benché i dibattiti filosofici si estendessero nelle più varie direzioni, la politica restava un argomento ricorrente; e dato un ambiente in cui Machiavelli era ricevuto tra gli eredi di Giovanni Rucellai, sembrerebbe proprio che la preghiera di Platone per un tiranno accettabile avesse adombrato la terribile realtà del *Principe* di Machiavelli.

Questa deduzione è confermata dai *Discorsi su Tito Livio,* nati dai dibattiti degli « Orti Oricellari ».[12] Nei capitoli sul 'buono' e 'cattivo' dispotismo,[13] in cui Machiavelli dimostra come la rigenerazione di uno Stato non può avere successo se non ad opera di « uno solo »,[14] la sua conclusione suona come una nuova versione della preghiera di Platone:

stiche Fiorentine, 1866, pp. 57-87; Felix Gilbert, *Bernardo Rucellai and the Orti Oricellari,* « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes », XII, 1949, pp. 101-31. Supporre che la destinazione ad *Academia* del giardino (di cui ci parla Pietro Crinito nel suo poema *De sylva Oricellaria*) non si possa far risalire a una data anteriore al 1498 perché in quell'anno la dichiarazione delle tasse di Bernardo parla del raccolto della frutta e della verdura come appena sufficiente per gli usi della famiglia, significa fraintendere la natura di quel boschetto, che non fu mai compreso negli orti domestici di Bernardo (se non forse ai fini fiscali) e non si può supporre li abbia sostituiti. C. Angeleri osserva, nella sua edizione del *De honesta disciplina* di Pietro Crinito (1955, p. 15, nota 34), che l'importanza degli Orti Oricellari come luogo di riunione di poeti, filosofi e uomini politici cominciò verso il 1492, dopo la morte di Lorenzo il Magnifico; una temporanea interruzione si ebbe nel 1506, quando Bernardo Rucellai andò in esilio volontario per circa quattro anni.

10. Vedi le lettere di Ficino a Bernardo in *Opera,* pp. 661, 665 sg., 836, 859, 906. La data corretta dell'ultima lettera è il 4 gennaio 1489, e *non* 1499; vedi, infatti, in proposito le *Epistolae* di Ficino, Venezia, 1495, fol. 164ᵛ.

11. D. Cantimori, *Rhetoric and Politics in Italian Humanism,* « Journal of the Warburg Institute », I, 1937, pp. 83-102; in proposito vedi anche P. Villari, *La vita e i tempi di Niccolò Machiavelli,* 1898, II, vii.

12. Vedi la dedica a Zanobi Buondelmonti e Cosimo Rucellai.

13. *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio,* I, ix, x; anche xvii, xviii.

14. *Ibidem,* I, ix.

« E veramente cercando un principe la gloria del mondo, dovrebbe desiderare di possedere una città corrotta, non per guastarla in tutto come Cesare, ma per riordinarla come Romolo. E veramente i cieli non possono dare agli huomini maggiore occasione di gloria, né li huomini la possono maggiore desiderare ».[15]

Colpisce particolarmente il desiderio perverso di una « città corrotta » in cui il principe-salvatore abbia modo di mettere in atto la propria abilità. Come ‘ materia prima ’ per l'arte di governo, una società decadente, giunta a uno stadio avanzato di disintegrazione, sembrava promettere a Machiavelli alcuni di quei vantaggi che egli aveva sognato di trovare in una tribù primitiva di « huomini grossi » o di «huomini montanari, dove non è alcuna civiltà », un materiale umano supposto informe su cui egli pensava fosse facile imprimere una costituzione concepita *ex novo* (« potendo imprimere in loro facilmente qualunque nuova forma »), come uno scultore « trarrà più facilmente una bella statua d'un marmo rozzo, che d'uno male abbozzato da altri ».[16] Questa inequivocabile allusione al *David* di Michelangelo è preziosa perché, a parte il trionfo per burla del Baraballo nella Stanza della Segnatura, che suggerì a Machiavelli l'idea di un monumento comico,[17] egli non dimostrò mai molto interesse per le opere d'arte.[18]

15. *Ibidem,* I, x.
16. *Ibidem,* I, xi.
17. Varrebbe la pena di mettere a raffronto il delizioso intarsio del « poeta Baraballo » e della sua processione, finita malissimo, sull'elefante del Papa (quasi certamente un'invenzione di Raffaello, che disegnò anche la lapide commemorativa dell'elefante, riprodotta da Francisco d'Ollanda, Cod. Escor. 28-I-20), coi versi dell'*Asino d'oro* di Machiavelli (cap. vi, 109 sgg., vedi in particolare il verso 118: « Colui è il grande Abate di Gaeta »).
18. Nelle *Historie fiorentine,* per esempio, quando viene a parlare del regno di Lorenzo de' Medici, i cui meriti come patrono delle arti gli vengono riconosciuti solo di sfuggita in una sola frase, egli non fa alcuna digressione per nominare pittori o scultori, o una qualche loro opera. Neppure l'Introduzione al primo libro dei *Discorsi* è molto lusinghiera per quelli che, a grandi spese, si

Nel *Principe,* il capitolo sulla Fortuna comincia, come se Machiavelli avesse preso a modello Platone, con una serie di ragioni a sostegno dell'opinione comune « che le cose del mondo sieno... governate dalla Fortuna e da Dio »;[19] quando però sostiene, come Platone, che si faccia posto anche all'abilità umana, Machiavelli prende ad esempio non l'arte di pilotare una nave in mezzo a un'improvvisa tempesta, ma il costruire dighe e canali per prevenire inondazioni: affine in spirito a Leonardo da Vinci, egli preferisce l'ingegneria alla navigazione. Il capitolo finale, che segue quello sulla Fortuna, è la famosa Esortazione, dove le condizioni disastrose in cui versava l'Italia son da lui giudicate propizie all'avvento di un nuovo Principe, un despota magnifico che avrebbe imposto la redenzione mediante una tirannia ben concepita.[20]

Non sarebbe incompatibile col carattere compiacente di Ficino, né con la parte di nuovo Platone da lui stesso assegnatasi, che egli sia stato il primo a insinuare nella tirannia mercantile di Firenze questo specialissimo veleno platonico – « la segreta et divina mente di Platone nostro ». Platone aveva certamente stabilito un esempio per quell'esercizio straordinario di sagacia rinascimentale che fu il « Consiglio al principe » da parte del filosofo. Nel suo commento al passo 709E delle *Leggi,* Ficino non mancò di osservare che l'idea di mettere al fianco di un giovane tiranno un saggio filosofo rifletteva un episodio molto importante della vita di Platone: il suo tentativo di dare un nuovo indirizzo alla politica di Siracusa sotto Dionigi il Giovane: « Animadverte vero ubi Plato de occasio-

circondano dei frammenti della statuaria antica, e li fanno imitare « da coloro che di quell'arte si dilettano », senza pensare a imitare, invece, l'antica arte di governo.

19. *Il Principe,* cap. XXV.

20. *Ibidem,* cap. XXVI. Nei *Discorsi* (I, XI) Machiavelli si esprime in termini più aspri su questo problema: « Perché dove manca il timore di Dio, conviene che o quel regno rovini, o che sia sostenuto dal timore d'un principe che supplisca a' difetti della religione ».

ne disputat quam vir magnus novas conditurus leges exoptet, ad id magnopere opportunam, sub illius tyranni nomine iuniorem Dionysium significare, seipsum vero sub appelatione legiferi ».[21]

Le spedizioni siracusane di Platone, si è detto, non solo dimostrano la sua mancanza di giudizio politico ma mettono anche in cattiva luce la sua integrità filosofica: come si può, infatti, conciliare la sua disponibilità ad assistere il giovane tiranno di Siracusa con la denuncia della tirannia da lui fatta nella *Repubblica,* dove egli la giudica l'ultimo e più basso stadio di corruzione a cui una repubblica è destinata a scendere se decade dalla sua perfezione originaria? [22] Per comprendere appieno il significato di questa legge del declino, è essenziale prendere in considerazione un mito, attinente alla nostra questione, che Platone espone diffusamente nel *Politico.*[23] Quivi Platone dice che « quando Dio lascia andare », e l'universo, nel suo moto, è quindi abbandonato a se stesso, privato com'è della guida divina, allora « per necessità intrinseca » il mondo inverte il suo movimento e corre all'indietro fino a raggiungere uno stato grezzo; a questo punto Dio interviene di nuovo e lo riporta nella giusta direzione. Ora, se il corpo politico, essendo come un microcosmo « che imita e segue la condizione dell'universo », è soggetto alla stessa legge di retrogressione e di inversione, allora la forma di governo peggiore e più retrograda, cioè la tirannia, deve offrire le condizioni più favorevoli per produrre la migliore forma di governo: essa rappresenta infatti lo stadio cruciale in cui « Dio interviene ». Aristotele, nella sua *Politica,* trasse proprio questa conclusione, quando riassunse la trattazione che Platone aveva fatto della tirannia giudicandola l'ultima e peggiore forma di governo: « Secondo lui, » egli scrisse « essa dovrebbe

21. *Opera,* p. 1497.
22. *Repubblica,* VIII sg., 546-76.
23. *Politico,* 269-73.

ritornare alla prima e migliore forma, e allora si avrebbe un ciclo completo ».[24] Che questa fosse l'opinione di Platone lo si deduce chiaramente dalle affermazioni che egli fa nelle *Leggi,* e che trovano un perfetto riscontro nel suo modo di agire a Siracusa. La concentrazione di tutti i poteri in un giovane tiranno intelligente, per quanto in se stessa indesiderabile, offre all'abile legislatore un'occasione unica per esercitare la propria arte, un'occasione per avere la quale egli dovrebbe rivolgere alla Fortuna « il giusto tipo di preghiera ». Difficilmente il paradosso potrebbe essere più ardito. Sarebbe come dire che l'abile pilota dovrebbe pregare che scoppi una violenta tempesta, sapendo che essa potrebbe, sì, far naufragare la nave, ma che, sapendone approfittare, essa rappresenterebbe per lui un'opportunità unica per raggiungere il porto sano e salvo e in un istante. « Quando la forza che governa è concentrata e molto potente come avviene in una tirannia è probabile che il cambiamento sia facile e rapidissimo ».[25]

Il modo tortuoso con cui Platone ha espresso la sua opinione che per creare uno Stato perfetto si dovrebbe utilizzare la tirannia, limitandosi ad accennarvi due volte prima di dirlo chiaramente, gli era caratteristico tutte le volte che si accingeva a impartire una lezione importante e non desiderava farlo senza opportune cerimonie. Nella *Repubblica,* come osservava Aristotele, il passaggio dal peggiore al miglior governo è tacitamente implicato; nel *Politico* esso è suggerito mediante un mito; nelle *Leggi* è affermato esplicitamente: ἐκ τυραννίδος ἀρίστην γενέσθαι πόλιν « Il miglior governo nasce dalla tirannia ».[26] Ficino avrebbe avuto quindi ragione ad attribuire questa eresia alla « segreta et divina mente di Platone nostro ». La storia politica dell'Accademia platonica

24. Aristotele, *Politica,* V, XII, 1316A.
25. *Leggi,* IV, 711A.
26. *Ibidem,* 710D-E.

mostra con quanta pertinacia sia stato applicato questo precetto: Speusippo e Senocrate, che si erano recati a Siracusa insieme con Platone, condividevano anche le sue simpatie per la Macedonia, che essi continuarono a sostenere anche quando, dopo la morte del filosofo, furono a capo dell'Accademia; e Focione, il più influente discepolo politico di Platone, divenne, come nemico di Demostene, il principale statista del partito macedone.[27] Ficino non aveva dunque nessun motivo di rimproverarsi di aver servito i Medici con tanta diligenza: egli non faceva che continuare la tradizione platonica.[28]

Spesso ci si è chiesti come mai tanti despoti italiani, condottieri e mercanti-avventurieri, potessero professare una fede così ardente in Platone, che pure aveva manifestato nella *Repubblica* una così bassa opinione per quella forma di governo alla quale essi erano ineluttabilmente destinati. E certo, se Platone avesse scritto soltanto intorno alla repubblica ideale e al suo declino, senza prendere in considerazione le oc-

27. J. Bernays, *Phokion und seine neueren Beurteiler: Ein Beitrag zur Geschichte der griechischen Philosophie und Politik,* 1881, pp. 35 sgg.: « Die makedonischen Könige und die Philosophen », una esposizione particolareggiata dei rapporti tra l'Accademia e la corte macedone, preceduta da alcune riflessioni sulla stima di Platone per « die blutigen Schöngeister auf dem sicilischen Thron, Vater und Sohn Dionysios ». Anche H. Berve, *Dion,* 1957, p. 34, nota 2. Su altre tirannie amministrate da membri dell'Accademia, *ibidem,* p. 138.
28. Contro la credenza che Ficino « sia morto ammirando ancora il Savonarola » (Gilbert, *op. cit.,* p. 121), vedi *Apologia Marsilii Ficini pro multis Florentinis ab antichristo Hieronymo Ferrariense hypocritarum summo deceptis...,* in *Supplementum Ficinianum,* II, pp. 76 sgg., Questo documento fu scritto per il collegio dei cardinali nel 1498 e contiene l'affermazione, verificabile, che Ficino aveva questa opinione negativa del Savonarola già da tre anni. La sua opinione anteriore è rivelata da una lettera al Cavalcanti sulle tribolazioni e la profezia (*Opera,* pp. 961 sgg.), datata 12 dicembre 1494, giorno in cui Savonarola, in uno dei suoi famosi sermoni su Aggeo, aveva delineato una nuova costituzione per Firenze. Scritta sotto l'impressione diretta di questo sermone, la lettera di Ficino esorta Cavalcanti e l'intera Firenze a seguire i consigli del Savonarola (*salutaribus tanti viri consiliis obsequi*), ma già prima che quell'anno finisse, come mostra l'*Epistolarium,* egli si era ritirato, irritatissimo, in campagna, *propter hospitum domesticorum turbam, publicos tumultus,* eccetera (*Opera,* p. 964).

casioni realistiche per il suo rinnovamento, sarebbe veramente difficile spiegarci il fascino che egli esercitò sui despoti del Rinascimento. Tuttavia, poiché conoscevano la sua preghiera alla Fortuna (che senza dubbio veniva loro recitata da servili umanisti), essi provavano un certo orgoglio nel far proprio il sogno di una tirannia filosoficamente amministrata. Qualcuno di loro era forse disposto a seguire Platone fino al punto di considerare provvisorio il proprio dispotismo? Su questo punto infatti l'opinione di Platone non è affatto ambigua. Egli classificava la tirannia a un livello inferiore a quello della democrazia, ma ciò nonostante la giudicava più utile, perché mentre la democrazia era destinata a deteriorare nella tirannia, la tirannia poteva imporre lo Stato ideale: la peggiore costituzione avrebbe generato la migliore. Di tale natura sono le disperate speranze degli Utopisti; e chi potrebbe negare che una vena utopistica corra attraverso le convulsioni politiche dell'Italia rinascimentale? Sigismondo Malatesta, Lodovico il Moro, Cesare Borgia, lo stesso Lorenzo il Magnifico, furono tutti posseduti da illusioni messianiche che guidarono e, insieme, ostacolarono le loro astuzie politiche. Il terreno per tali fantasie era stato preparato fin troppo bene da ciò che Platone aveva scritto a difesa della tirannia, come punto di incontro tra caso e abilità, secondo il piano di una divinità imperscrutabile.

Forse era stato lo stile socratico adottato da Platone a permettergli di dare ai suoi pensieri più arditi l'apparenza di luoghi comuni. Niente di più banale del fatto di suggerire che le forze del caso si devono imbrigliare con l'abilità; eppure da questa banalità egli aveva tratto delle regole politiche per cospirare col potere, regole che potrebbero anche allettare l'opportunista, ma che devono lasciare il moralista pensoso davanti all'abisso. Come per negare attendibilità a questi precetti, Platone mise bene in rilievo che la Fortuna non può essere sforzata. Ogni tentativo di farlo sarebbe un segno di *hybris*, un insulto all'imper-

scrutabile saggezza di Dio che alla fine accorda alla nostra abilità le occasioni che ci ha concesso. Perciò il pilota abile, colui che conosce « il tipo giusto di preghiera », non abbandonerà mai il suo senso dei presagi. La sua pazienza nell'attendere il giusto tipo di tempesta è altrettanto importante della sua abilità a dominarla.

La lezione fu bene intesa dagli uomini politici rinascimentali. Come Machiavelli la espresse, la suprema abilità politica sta non tanto nel complottare attivamente quanto in un giudizioso astenersi da complotti inutili. La strategia più efficace di un qualsiasi despota rinascimentale era di ostentare poteri terrificanti senza poi usarli.[29] Da questa splendida economia dell'intimidazione Shakespeare derivò un'immagine per il dispotismo dell'amore:

> They that have power to hurt and will do none,
> That do not do the thing they most do show,
> Who, moving others, are themselves as stone,
> Unmoved, cold, and to temptation slow;
> They rightly do inherit heaven's graces,
> And husband nature's riches from expense;
> They are the lords and owners of their faces,
> Others but stewards of their excellence.

Eppure, le grazie dell'adorabile tiranno possono perire a causa dei suoi atti:

> For sweetest things turn sourest by their deeds;
> Lilies that fester smell far worse than weeds.[30]

29. *Il Principe,* cap. VIII, « crudeltà male usate o bene usate ».
30. *Sonnets,* XCIV: Quei che han potere a ferire e mai non vogliono, / E la cosa non fanno che più a loro si addice, / E altrui movendo, pari a pietra stanno, / Freddi, non tocchi, e a tentazione lenti, / Giustamente posseggono i favori del cielo, / E da sperpero guardano i doni di natura; / Padroni essi e signori dei lor volti, gli altri / Ministri solamente alla loro eccellenza / ... Quel ch'è più dolce, con gli atti più agro diventa, / E putrefatti gigli puzzan ben peggio che erbacce (Trad. di Alberto Rossi).

« Se questa fosse la sola opera sopravvissuta di Shakespeare, » scrive William Empson « sarebbe ancora chiaro, supponendo che si conoscessero gli altri Elisabettiani, che essa porta con sé, in un certo senso, il loro atteggiamento spirituale nei confronti del machiavellico, del perverso tessitore di inganni, così eccitante e civile e, a suo modo, così giusto a proposito della vita ».[31] Se in questa frase memorabile noi sostituiamo al « perverso tessitore di inganni » il « perfetto Platonico » la descrizione si adatta benissimo ai filosofi del circolo Rucellai che finirono col dare ascolto a Machiavelli. « Io credo » scrisse a Guicciardini Machiavelli stesso « che questo sarebbe il vero modo ad andare in Paradiso, imparare la via dell'Inferno per fuggirla ».[32]

(Trad. di Piero Bertolucci).

31. *Some Versions of Pastoral*, 1935, p. 90.
32. *Lettere familiari*, ed E. Alvisi, 1883, p. 423, n. 179 (datata Carpi, 17 maggio 1521).

Karl Kraus

DETTI E CONTRADDETTI

(DA: « DETTI E CONTRADDETTI », SEZIONE ' STAMPA, STUPIDITÀ, POLITICA '. PRIMA EDIZIONE: MÜNCHEN 1909).

Le istituzioni umane devono innanzitutto diventare talmente perfette da permetterci di riflettere indisturbati su quanto sono imperfette le istituzioni divine.

Per il filisteo l'arte è l'orpello delle noie quotidiane. Salta sugli ornamenti come il cane sulla salsiccia.

Il filisteo vive in un presente decorato di monumenti, l'artista aspira a un passato fornito di tutti i comforts moderni.

Il progresso meccanico va a vantaggio soltanto di una personalità che per mezzo di esso riesce a giungere più rapidamente a se stessa, scavalcando gli impedimenti della vita esterna. Ma i cervelli della media non sono all'altezza di una ipertrofia del progresso. Oggi non possiamo ancora farci un'idea delle devastazioni prodotte dalla stampa. Si inventa il dirigibile e la fantasia striscia come una carrozza postale. Automobile, telefono e edizioni colossali dell'ottusità – chi può dire come saranno fatti i cervelli della generazione dopo la prossima? La separazione dalla fonte naturale, che produce la macchina, la repressione del vivere per mezzo del leggere e l'assorbimento di ogni possibilità dell'arte nello spirito pratico compiranno la loro

opera con sbalorditiva rapidità. Solo in questo senso sarebbe da intendere l'irruzione di una nuova èra glaciale. Nel frattempo la politica sociale affronti pure i propri piccoli compiti; lasciamola pure trafficare con l'educazione popolare e altri surrogati e oppiacei del genere. Passatempi prima della rovina. Le cose evolvono in un modo di cui non si trova esempio in epoche storicamente documentate. Chi non percepisce questo in ogni fibra può tranquillamente continuare con la comoda divisione in antichità, medioevo e età moderna. A un tratto ci si accorgerà che non si va oltre. Perché l'età modernissima ha cominciato col produrre nuove macchine per far andare una vecchia etica. Negli ultimi trent'anni sono successe più cose di quante prima succedessero in trecento. E un giorno si vedrà che l'umanità si è sacrificata alle grandi opere che essa stessa ha creato per facilitarsi la vita.

La politica sociale è la disperata decisione di operare i calli di un malato di cancro.

Quando brucia il tetto, non serve né pregare né lavare il pavimento. Comunque pregare è più pratico.

La nostra civiltà è costituita di tre cassetti, di cui due si chiudono quando il terzo è aperto: lavoro, divertimento e istruzione. I giocolieri cinesi dominano la vita intera con un dito. Avranno dunque gioco facile. La speranza gialla!

C'è una oscura regione della terra che manda per il mondo degli esploratori.

Spirito umanitario, cultura e libertà sono beni preziosi che sono stati pagati col sangue, l'intelligenza e la dignità a un prezzo non sufficientemente alto.

La democrazia divide gli uomini in lavoratori e fannulloni. Non è attrezzata per quelli che non hanno tempo per lavorare.

Lo spirito umanitario è una delusione fisica, che interviene con la necessità delle leggi naturali. Perché il liberalismo mette sempre la sua luce sotto una campana di vetro e crede che possa bruciare nel vuoto d'aria. Invece brucia meglio nel turbine della vita. Quando l'ossigeno è consumato la luce si spegne. Ma per fortuna la campana è immersa in acqua di frasi fatte e questa sale nel momento in cui la candela si spegne. Solo se si solleva la campana si potranno avvertire le vere proprietà del liberalismo. Puzza di idrocarburi.

Tutto il darsi da fare delle cosiddette persone serie di oggi non sarebbe stato possibile nelle stanze dei bambini dei secoli passati. Nelle stanze dei bambini di oggi, per lo meno, fa ancora impressione l'argomento del bastone. Ma i diritti dell'uomo sono il fragile giocattolo degli adulti, che questi vogliono calpestare e che perciò non si fanno portar via. Se fosse permesso frustare lo si farebbe molto più di rado di quanto ora non si abbia voglia di farlo. E allora in che consiste il progresso? Forse che viene eliminata la voglia di frustare? No, soltanto la frusta. Ai tempi della servitù della gleba la paura della frusta era il contrappeso della voglia di usarla. Oggi quest'ultima non ha più un contrappeso, ma in compenso uno sprone nella fierezza progressista con cui la stupidità proclama i suoi diritti sull'uomo. Che bella libertà: semplicemente non venir frustati!

Quando i diritti dell'uomo non c'erano ancora, li aveva il privilegiato. Questo era inumano. Poi fu stabilita l'eguaglianza, in quanto si tolsero al privilegiato i diritti dell'uomo.

Il parlamentarismo è l'incasermamento della prostituzione politica.

La politica è effetto di scena. Quando Shakespeare traversava il palcoscenico, per qualsiasi pubblico il rumore delle armi copriva i pensieri. La grandezza di Bismarck, che sapeva dar forma creativamente al materiale politico – e perché mai, per un artista, anche l'esperienza più terrestre non dovrebbe svilupparsi e diventare creazione? –, si misura col metro dell'azione teatrale, sull'effetto delle entrate e delle uscite. E se noi Tedeschi temiamo Dio e null'altro al mondo, perfino lui non lo riveriamo certo per la sua personalità ma per il rumore dei suoi tuoni. Politica e teatro: il ritmo è tutto, niente il significato.

Ogni volta che passa una macchina, il cane dà voce, per ragioni di principio, alla sua protesta, anche se da tempo ne è notoria l'inanità. Questo è puro idealismo, mentre l'uomo politico liberale, che abbaia imperterrito contro la macchina dello stato, ha sempre un qualche fine egoistico.

Il segreto dell'agitatore è di rendersi stupido quanto i suoi ascoltatori, in modo che questi credano di essere intelligenti come lui.

Lo sport è un figlio del progresso e contribuisce già per conto suo all'istupidimento della famiglia.

La missione della stampa è di diffondere lo spirito e allo stesso tempo distruggere la ricettività.

Solo in apparenza il giornalismo è al servizio del giorno. In verità esso distrugge nei posteri la capacità di essere fecondati spiritualmente.

In un'epoca senza Dio la stampa è la provvidenza, ed essa ha persino elevato a convinzione la fede nella onniscienza e nell'onnipresenza.

Tempo e spazio sono diventati forme conoscitive del soggetto giornalistico.

I giornali hanno con la vita all'incirca lo stesso rapporto che hanno le cartomanti con la metafisica.

Il parrucchiere racconta le novità, mentre dovrebbe solo pettinare. Il giornalista è pieno di spirito, mentre dovrebbe solo raccontare le novità. Ecco due tipi che vogliono andare sempre più in alto.

Se un sacerdote improvvisamente dichiara che non crede al paradiso e che mai rinnegherà tale dichiarazione, vediamo entusiasmarsi la stampa liberale, i cui redattori notoriamente non recedono a nessun prezzo dalle loro convinzioni. Eppure un papa editoriale non sospenderebbe forse immediatamente *a divinis* un suo redattore che avesse l'idea di confessare davanti ai lettori la sua fede nel paradiso? È questa la visione più ripugnante che offrono i tempi moderni: un sacerdote invasato dalla ragione getta la costola di Adamo ai botoli della stampa che gli abbaiano intorno.

Per me è un enigma come un teologo possa venir lodato perché, dopo lunghi sforzi, è giunto a non credere più ai dogmi. Mentre mi è sempre sembrato che meritasse un vero riconoscimento, come per un atto di eroismo, l'impresa di coloro che, dopo lunghi sforzi, sono giunti a credere ai dogmi.

A Lourdes si può guarire. Ma quale magia dovrebbe emanare uno specialista in malattie nervose?

Lo psichiatra sta allo psicologo come l'astrologo allo astronomo. Fin da tempi lontani il momento astrologico ha avuto un suo ruolo nella scienza psichiatrica. Una volta le nostre azioni erano determinate dalla posizione degli astri. Poi le stelle del nostro destino si trovarono nel nostro petto. Poi venne la teoria della ereditarietà. E ora le stelle del nostro destino sono al petto della nostra balia; che essa sia piaciuta o no al neonato deve essere decisivo per tutta la vita. Noi rendiamo responsabili di tutto ciò che è successo dopo le impressioni sessuali dell'infanzia. È stato lodevole far piazza pulita della credenza che la sessualità cominci soltanto dopo l'esame di maturità. Ma non bisogna esagerare in nessun senso. Anche se ormai sono finiti i tempi in cui la scienza praticava la castità nei suoi rapporti con i fatti della vita, purtuttavia non si dovrebbe perdere ogni inibizione nell'abbandonarsi al piacere della ricerca sessuale. « Mio padre » ghigna il bastardo di Gloucester « si congiunse con mia madre *in cauda draconis* e la mia nascita cadde in *ursa major* e da ciò consegue che io debba essere selvaggio e dissoluto ». Eppure quanto era più bello dipendere dal sole, dalla luna e dalle stelle piuttosto che dalle potenze fatali dell'intellettualismo!

Psicopatologia: uno che non ha nulla trova la migliore guarigione quando gli viene detto che malattia ha.

I pazzi vengono definitivamente riconosciuti dagli psichiatri per il fatto che dopo l'internamento mostrano un comportamento agitato.

La differenza fra gli psichiatri e gli altri psicopatici è un po' come il rapporto tra follia convessa e follia concava.

Si dice che religione derivi da " legare ". Ma la religione è legata nel cosmo e il liberalismo è libero nel quartiere.

Una vasta cultura è una farmacia ben fornita: ma non c'è modo di avere la sicurezza che non ci venga porto del cianuro per curare un raffreddore.

La cultura gli sta appesa addosso come a un manichino. Studiosi di quel genere sono, nel caso migliore, delle modelle alla sfilata del progresso.

Il valore della cultura si rivela nel modo più chiaro quando una persona cólta prende la parola a proposito di un problema che sta fuori dall'àmbito della sua cultura.

La natura ci invita a riflettere su una vita che si preoccupa solo dell'esteriorità. Una insoddisfazione cosmica si fa osservare ovunque; neve d'estate e caldo d'inverno dimostrano contro il materialismo, che ren-

de la vita un letto di Procruste, cura le malattie della anima come fossero mal di pancia e vorrebbero sfigurare il volto della natura ovunque ne scorga i tratti: nella natura, nella donna e nell'artista. Neppure l'inconcepibile fa paura a un mondo che sopporterebbe la propria rovina purché gli fosse concesso di vederla presentata al cinema. Ma noialtri consideriamo senz'altro un terremoto come protesta contro le conquiste del progresso e non dubitiamo un momento della possibilità che una dose eccessiva di umana stupidità potrebbe provocare la rivolta degli elementi.

Il compito della religione: consolare l'umanità che va al patibolo; il compito della politica: disgustare la umanità della vita; il compito dello spirito umanitario: abbreviare all'umanità l'attesa del patibolo e al tempo stesso avvelenarle l'ultimo pasto.

(DA: « DI NOTTE », SEZIONE ' 1915 '. PRIMA EDIZIONE: LEIPZIG 1918).

Una civiltà è finita quando continua a trascinarsi dietro le sue frasi fatte in una situazione in cui ha ancora modo di viverne il contenuto. E allora questa è la prova sicura che essa non lo vive. Sicché nei giorni della battaglia di Lemberg il padrone di un cinquantennale giornale finanziario viene solennemente festeggiato, sul bordo della storia del mondo, anzi, di fronte a essa, come « capo di Stato Maggiore dello spirito » o si glorifica il suo « Stato Maggiore », perché « tiene alta la bandiera ». Qui lo spirito, che ha la frase fatta, si misura con la remota sfera dalla cui vita l'ha tratta, e in modo passabilmente insolente, perché quella sfera ormai prende vita a una minima distanza nello spazio. Ma si potrebbe pensare che essa stessa abbia ancora questa vita e che in essa il

contenuto immediatamente vissuto non possa esprimersi altrimenti che nella parola immediatamente creata; che non le vengano neppure in mente le frasi fatte, quelle frasi di cui non soltanto è innato in essa il contenuto, ma che ora essa vive di nuovo, e che debba disprezzare quei modi di dire che da tanto tempo ormai sono sparsi per il mondo come gusci sputati di un appetito di tutt'altra specie. Non si vorrebbe pensare che il guerriero possa ancora usare proprio quelle circonlocuzioni che il borghese ha saccheggiato dalla sfera bellica per le sue quotidiane incombenze e deficienze, anzi, che ha saccheggiato lo scansafatiche per adornarne le sue bassezze giornalistiche. È ben strano che proprio gli inabili si siano dati da fare come volontari nel linguaggio bellico. Se un reggimento tiene alta la bandiera – in contrasto con la redazione, che non ha mai avuto a che fare con nulla del genere, se non con titoli stampati « a bandiera », e che ha strappato alla propria pratica di mestiere il glorioso senso secondario della parola – appunto per questo non dovrebbe mai più ammetterlo pubblicamente, e men che mai per mezzo di una redazione. Perché, se è vero che nel corpo a corpo la cosa ritorna quasi a essere letterale, pure continua a valere soltanto come circonlocuzione per indicare la perseveranza e altre simili qualità, che nel corso di una lunga pace si sono appropriate di tutt'altri mestieri. Al più si potrebbe dire che la bandiera, la quale è già di per sé un ornamento e nello scontro di opposti poteri tecnici prende già quasi l'aspetto di una frase fatta, viene tenuta, non che viene tenuta alta. Ma se qualcuno ha dato prova di perseveranza in una azione di guerra, dove non c'entrava affatto il mantenimento della bandiera, si farebbe bene a dire di lui che ha tenuto alta la bandiera? Ma allora il guerriero non si renderebbe colpevole di una rozza invasione del tesoro linguistico del reporter di guerra, che certo un tempo era terreno suo, ma ormai per prescrizione appartiene al nemico, un

po' come nel caso dell'Alsazia e Lorena? E si può dire di uno, che si è guadagnato gli speroni in trincea? È una cosa da dire, anche se si tratta di un cavaliere che ha ancora un cavallo e non è costretto a guadagnarsi gli speroni in trincea? E ci si può trincerare sulla difensiva in una battaglia navale? O si può dire, del piano di accerchiamento di un battaglione, che è naufragato miseramente? E questa stessa cosa può veramente essere detta persino di una flotta, dato che la si può dire soltanto di una nave, e anche in questo caso esponendosi al sospetto che si tratti di un direttore di banca? Ma se un guerriero parla di un naufragio che mai potrebbe subire, allora potrebbe anche parlare di una bancarotta che sta subendo. Varare un'operazione navale può essere pericoloso. E un esercito dovrà fare in modo che la sua superiorità « colpisca » il nemico? Colpendolo, sì; ma, se lo dicesse, sarebbe un avvocato. O un soldato può forse affermare che il suo superiore è così amato che la truppa « si butterebbe nel fuoco per lui », visto che deve farlo comunque? E il successo che si può raggiungere grazie a una nuova postazione deve essere definito a prova di bomba? Se così fosse definita la postazione stessa, avremmo ancora un'altra frase fatta, che non si preoccupa di stare a pensare che la postazione deve essere realmente a prova di bomba. Come possono i critici militari dire che il bombardamento di un certo luogo è stato un successo bomba, visto che pur non sono critici teatrali? O se no: « A Londra il siluramento del *Lusitania* fa una profonda impressione ». Questo è ancora umano. Ma poi: « Anche alla Borsa di New York domina una grande agitazione, tutti i corsi sono caduti ». Perché gli uomini sono affondati, questa è una circostanza secondaria. Ma: « A Washington la notizia è arrivata come una bomba ». Qui si silurano le anime. E in mezzo ai reportages dal fronte si discute della « battaglia contro la censura », della « campagna contro il prestito » e persino della « guerra contro il servizio militare obbligatorio ». Insomma, giornalisti,

commercianti e paciocconi hanno parlato per tutta la loro vita come guerrieri. Devono continuare, quando parlano di soldati. Però i soldati dovrebbero parlare in un altro modo: non come giornalisti che parlano come soldati, ma come parlano i soldati. Ma ormai questa separazione non è più attuabile. Proprio perché il « capo di Stato Maggiore dello spirito » ha anche uno « Stato Maggiore », c'è il pericolo che il capo di Stato Maggiore abbia uno staff redazionale, e se i rigattieri fanno i Rodomonti, allora i guerrieri possono lasciarsi gloriare perché hanno « registrato un en plein sul loro conto ». I commessi, che hanno evacuato la lingua tedesca, si muovono come comandanti e gli eserciti alleati devono sopportare di essere apostrofati come « azionisti a responsabilità illimitata ». Ciò deriva dal fatto che l'umanità vuol mettere ordine nei suoi problemi di esportazione con le bombe puzzolenti. Che questa guerra dovesse alla fine avere la forza di ricondurre gli uomini alle cose e alle parole e di scacciare tranquillamente gli intermediari? Se noi fossimo in grado di vivere l'azione, la crosta del linguaggio sarebbe caduta da sé, lo sterco della mentalità si sarebbe irrigidito. Recentemente ho letto che « le notizie dell'incendio di Hietzing sarebbero arrivate come un fuoco di fila ». Proprio come le notizie della deflagrazione universale. Il mondo brucia, perché la carta brucia. Come si fa a tenere in casa un materiale del genere!

Ora c'è una tromba di Gerico dinanzi a tutte le fortezze, ora, mattina e sera, il mondo dà un suono che non ci si toglierà mai più dalle orecchie.
Qualcosa del genere:
Il naso di Cleopatra era una delle sue più grandi bellezze. Ieri è stato comunicato che la Polonia ancora non è perduta. Oggi si comunica che la Polonia non è

ancora perduta. Da tali concordanti comunicati risulta, anche per il semplice profano, l'importante fatto che la Polonia non è ancora perduta. Se confrontiamo il comunicato di ieri con il comunicato di oggi, non sarà difficile constatare che la Polonia, che, come sempre abbiamo saputo, non è ancora perduta, non è ancora perduta. E a questo punto ci colpisce soprattutto la paroletta « ancora ». L'occhio comincia subito a trivellare il bollettino e uno arriva a raffigurarsi come è venuto fuori, e le impressioni sono vivaci e l'immaginazione si eccita e i sentimenti si riscaldano e le speranze si risvegliano e forse già ora la cosa è vera e forse non è più possibile nasconderla e forse si rivoltano già inquieti nei loro letti, se dovranno sentire che la Polonia non è ancora perduta. Ci piacerebbe vedere la faccia del Presidente Poincaré mentre riceve questa notizia. Già lunedì, sulla base di un bollettino ufficiale, che comunicava con sobrie parole che la Polonia non è ancora perduta, noi siamo giunti alla conclusione che deve tuttora sussistere la prospettiva che non sia ancora perduta. Ciò può essere per altro confermato da un'attenta lettura del bollettino di ieri e anche da quello di oggi e lo si può ben affermare seguendo le più elementari leggi del pensiero. I migliori esperti militari dicono che le cose vanno bene, il nostro corrispondente dal fronte comunica che l'umore è molto buono. Questo è un momento importante nella nostra situazione. Oggi possiamo constatare la coincidenza di queste conclusioni e impressioni con i reportages del nostro corrispondente dal fronte. Noi ci imbeviamo di questa fiducia con ogni respiro ed essa ci viene dalla più intima certezza dell'istinto. Chi osservi la carta geografica e si immedesimi, sulla base dei bollettini ufficiali, nella concatenazione dei singoli scontri e delle singole battaglie, dovrà anche giungere, stando alle comunicazioni pervenute, alla conclusione che, come per altro risulta dal bollettino, si è autorizzati a supporre che il nostro esercito deve sicuramente aver respinto il nemico. Un memore,

Karl Kraus (1908)

fedele pensiero per la patria e un augurio per i nostri audaci soldati perché la facciano finita. Ma non vorremmo diventare sentimentali e non è nelle nostre abitudini fare i tracotanti, prima che l'importante comunicato, secondo cui la Polonia non è ancora perduta, venga confermato dagli avvenimenti con tutti i particolari e i dettagli. Però, già fin d'ora gli avvenimenti debbono far contraccolpo sugli umori e l'impressione deve essere grande e il dubbio potrebbe diffondersi e le ali sono di piombo e le antiche mura cominciano a sgretolarsi. Chi oggi non vorrebbe girare per i boulevards di Parigi e dare un'occhiata dentro l'Elysée, dove si annida l'angoscia. Non può essere che la corruzione e l'arroganza riescano ancora ad affermarsi là dove la comprensione e il pentimento vengono risvegliati da un semplice sguardo alla carta geografica e dove finirà per farsi largo il riconoscimento che noi abbiamo fallito. Il vecchio Belisario era un uomo per bene. Talleyrand usava dire, a tavola, che il linguaggio è l'uomo, e quando riceveranno questa notizia si diffonderà il terrore, e forse allora, dopo che la cattiveria avrà portato i suoi frutti e dopo che hanno avvelenato le fantasie e non hanno risparmiato gli umori e hanno sollevato le passioni, riconosceranno quanto si erano insuperbiti. Annientare ci volevano, distruggere i frutti del talento, e la perfidia non ha trovato idee a sufficienza per infastidire e per mettere cappi al collo e per punzecchiare e per stuzzicare e per rendere la vita amara. La famiglia Brodsky è fra le più ricche di Kiev. Oggi nessuno può sapere che cosa si celi dietro il velo del futuro, a proposito del quale Lady Hamilton usava dire che non bisogna lodare il giorno prima che la sera sia passata. Oggi è stato comunicato che la Polonia non è ancora perduta. Noi rivolgiamo il nostro saluto all'esercito. Se poi sentiremo che la Polonia, che ha già dovuto sopportare e superare tante perdite, non è ancora perduta, allora la gioia si farà di nuovo strada nei nostri cuori, e allora ecco superati i giorni delle

sterili elucubrazioni. Se l'asciutto bollettino dello Stato Maggiore, che il nostro occhio sta sondando, non aggira una piega così significativa degli avvenimenti, ma accenna in poche parole a ciò che parla al cuore, allora noi possiamo ben immaginarci che cosa ciò debba significare, e anche il semplice uomo della strada può mettersi a contare sulle dita, quando sentirà che la Polonia non è ancora perduta, che effettivamente sussiste la possibilità che tuttora continui a non essere perduta. L'immaginazione gavazza a raffigurarsi come tutto ciò possa essere successo, e spuntano giorni allegri e la speranza si ravviva e di nuovo si fa luce intorno a noi. L'imperatrice Caterina ha scritto nel suo diario che è un piacere vivere. L'ultimo comunicato è molto importante. La Polonia non è ancora perduta.

(Trad. di Roberto Calasso).

Roberto Calasso

DELL'OPINIONE

> « Im Anfang war die Presse und dann erschien die Welt »*
> KARL KRAUS, *Das Lied von der Presse.*

La storia dell'ovvio è la storia più oscura. Niente di più ovvio dell'opinione, termine che l'opinione ritiene innocuo, venuto a comprendere in sé aree immense di ciò che si può dire: i vasti pascoli della opinione sono un vanto della civiltà. Eppure è cosa temibile, che ha seguìto vicende tortuose, beffarde, fino al suo trionfo, il presente. Un tempo i filosofi usavano partire dall'evidenza, che ormai è fuggita fra gli unicorni. Resta l'opinione: dominatrice di tutti i regimi, senza profilo, in ogni luogo e in nessuno, l'eccesso della sua presenza è tale da consentire soltanto una teologia negativa. Caduto il reggimento divino e svilito il vicariato della metafisica, l'opinione è rimasta allo scoperto, come ultima pietra di fondazione, a coprire folle di vermi, qualche iguana e pochi, antichi serpenti. Come riconoscerla? O meglio, come riconoscere ciò che *non* è opinione? Non esiste una carta delle opinioni, né potrà mai esistere, né comunque potrebbe avere una qualche utilità. Perché l'opinione è innanzitutto una potenza formale, un virtuosismo che cresce senza fine, che attacca ogni materiale. La beffa dell'opinione è di accettare qualsiasi senso, impedendo perciò di farsi riconoscere per le tesi che presenta. Indiscriminata, *perinde ac cadaver,*

* « In principio era la Stampa / e dopo apparve il Mondo », dalla 'operetta magica' *Literatur oder man wird doch da sehn* (1921).

l'opinione inghiotte il pensiero e lo riproduce in termini simili, soltanto con qualche lieve modifica. Karl Kraus è il « costruttore di proposizioni » che ha passato la sua vita a segnalare quelle modifiche. Per trentasette anni, dal 1899 al 1936, pubblicò a Vienna il bollettino rosso della sua guerra, « Die Fackel », non tanto rivista quanto giornale sui giornali, parassita dei parassiti, che si leggeva in tram o al caffè. Kraus aveva scoperto appunto questo: che l'opinione può dire di tutto, ma non può dire tutto. Perché l'opinione ha uno stile, e solo studiando le sue minime peculiarità di dizione si potrà avere accesso ai crimini smisurati, ai veleni familiari, al ghigno sulla propria morte, insomma – come appunto dice l'opinione – alla realtà quotidiana. Seguiamo ancora la retorica della opinione, continuiamo a usare una sua capitale figura: la frase fatta. Qual è l'*organo* dell'opinione? La stampa – e oggi, l'intera, immensa rete della comunicazione. Così Kraus dedicò il suo giornale e gran parte della sua esistenza alla stampa, in quanto luogo deputato dell'opinione, dove si può avere l'agio di contemplare, finalmente rappresa in lettere, la superficie fluida in cui ogni momento ci muoviamo. E non voleva certo la cosa principale che interpreti insensibili hanno trovato da lodare in lui: migliorare la stampa. Fin dal 1904, Kraus non aveva lasciato dubbi su questo punto, che è il centro della sua polemica con Maximilian Harden: « Una volta scrissi: " Harden, che misura il giornalismo col metro di un'etica relativa, vuole migliorare la stampa ". *Io voglio peggiorarla,* voglio renderle più difficile l'operare delle sue infami intenzioni al coperto di pretensioni spirituali, e considero più pericolosa la stampa stilisticamente migliore ».[1] Concentrandosi sulla stampa Kraus ebbe grandi visioni, quali spesso non visitarono anche grandi poeti che si erano concentrati sulla parola pura. Per esempio quella che ho posto in epigrafe: il mondo, la sua mate-

1. « Die Fackel », n. 167, 26 ottobre 1904, p. 9.

ria, è, in un'ottica industriale, un sottoprodotto, in un'ottica neoplatonica una emanazione della stampa. I fatti superfetano dalle opinioni. « La stampa è un messaggero? No: l'avvenimento. Parole? No, la vita. Essa non soltanto ha la pretesa che i veri avvenimenti siano le sue notizie sugli avvenimenti, ma produce anche questa sinistra identità, per cui sempre l'apparenza dice che i fatti diventano notizie prima di essere fatti ».[2]

Immaginiamo una grande civiltà teologica: chi vi nasce eredita un pensiero totale, precedente al dato, che poi si articola e si manifesta in un linguaggio, più stretto della sua origine, rimando a qualcosa di anteriore e immobile. Per chi nasce nella civiltà teologica della post-storia il pensiero è un deposito da cui si può attingere tutto, salvo l'esperienza da cui ogni singolo pensiero è nato, mentre la disponibilità del passato come deposito è essa stessa l'esperienza sconvolgente comune a tutte le forme della nuova età. Se l'illuminismo avesse realizzato la sua utopia, il soggetto dovrebbe veramente essere una *tabula rasa,* capace di sopportare quella totale abrasione del significato prodotta dal divorante nominalismo, dal metodo che dissolve senza fine la sostanza. E dovrebbe anche avere una inaudita agilità. Ma così non è – e perciò alla post-storia non appartiene l'utopia, ma la parodia e l'inversione. Una volta esaurita la sostanza, il metodo fila dalla propria bava sostanze artificiali: gli edifici ormai non hanno fondamenta, ma stanno ancora più saldi, come crescessero dalla terra. E nel soggetto non troviamo certo la fittizia *tabula rasa,* né il recepimento di un pensiero precedente, ma il continuo delle opinioni, un vorticare omeostatico di enunciati, che pullulano dal presente e dal passato, una foresta cartesiana di binari mentali, esposizione permanente

2. Karl Kraus, *In dieser grossen Zeit* (1914), in *Weltgericht,* München-Wien, 1965, p. 13.

della storia, prefigurata nella sterminata fiera speculativa, o *Académie des Jeux,* descritta da Leibniz:[3] ma il soggetto non ne sa nulla. *Una opinione vale l'altra*: come in ogni luogo comune, anche in questo si spalanca l'abisso. In quelle poche parole è racchiusa la formula paralizzante dell'algebra post-storica.

Il continuo delle opinioni è il materiale che Karl Kraus ha scelto nella sua opera in prosa, migliaia di pagine, novecentoventidue numeri della « Fackel ». È caratteristica essenziale della prosa di Kraus quella di portare in sé uno spettro: può essere un passo esplicitamente citato, da un giornale o da uno scrittore, la composizione di una parola, una frase fatta che viene rielaborata, un segno di punteggiatura. In ogni caso, finché non si è individuato l'elemento-spettro non si può leggere esattamente la proposizione di Kraus. Questo procedimento si impone una volta riconosciuto che il mondo è diventato un giornale. Conseguenza di tale procedimento, a cui Kraus ha caparbiamente obbedito, è che l'autore deve rinunciare a un pensiero proprio, enunciabile in una serie di proposizioni, secondo l'uso. Il *primum* è ora il continuo delle opinioni, una totalità linguistica in perenne proliferazione. Lo scrittore finge e ammette di essere occupato solamente dalle opinioni per farsi strada nel loro intrico e catturare il pensiero. Arianna sarà il linguaggio. Di fatto, i rapporti di Kraus col linguaggio potrebbe essere raccontati soltanto come epos erotico: « Io non domino la lingua; ma la lingua mi domina totalmente. Per me lei non è la servitrice dei miei pensieri. Vivo con lei in una relazione che mi fa concepire dei pensieri e lei può fare di me quello che vuole. Perché dalla parola mi balza incontro il pensiero giovane e forma retroattivamente la lingua che lo ha creato. Una tale gravidanza di pensieri ha

3. Cfr. Leibniz, *Drôle de pensée touchant une nouvelle sorte de Représentations*, in *Politische Schriften*, I, Darmstadt 1931.

una grazia che costringe a inginocchiarsi e impone ogni specie di tremanti attenzioni. La lingua è una sovrana dei pensieri e, se qualcuno riesce a capovolgere il rapporto, lei gli si renderà utile in casa, ma gli sbarrerà il suo grembo ».[4] (In questo passo l'elemento-spettro è la donna, con la fraseologia che tradizionalmente le compete: si sottintende una equivalenza donna-linguaggio, ricorrente in tutto Kraus, resa tanto più evidente dal fatto che la parola *die Sprache* = *linguaggio, lingua* è femminile. In considerazione di ciò, *Sprache* è qui tradotto con *lingua* e i vari pronomi sono stati riferiti a un rapporto fra persone).

L'opera del « costruttore di proposizioni » è un abbandonarsi al linguaggio, nel quale si suppone una forza propria, un pensiero latente, l'unico capace di spezzare la magia dell'opinione. « Il pensiero mi viene perché lo prendo in parola ».[5] Ma, sottratto all'esercizio immediato, alla cattura per opera del linguaggio, il pensiero si allontana. Un patto di indissolubile coniugio lo lega alla parola che lo ha chiamato. Quando Kraus scrive: « Il progresso fa portamonete di pelle umana »,[6] lo vediamo fondare, col massimo risparmio di parole, la 'dialettica dell'illuminismo'. Ma Kraus non avrebbe mai voluto *descrivere* quella dialettica. E se abbiamo ragione di essere grati a Adorno per averlo fatto, riconosciamo insieme che le implicazioni delle metafore di Kraus continuano a moltiplicarsi ancora oltre il punto in cui la macchinosa esplicitazione di Adorno comincia a girare a vuoto.

Così il pensiero di Kraus può essere raccontato soltanto da chi non lo capisce: « Molti che sono rimasti indietro nel mio sviluppo possono enunciare in modo più comprensibile quali sono i miei pensieri ».[7] Kraus

4. Karl Kraus, *Sprüche und Widersprüche*, ripubblicato in *Beim Wort genommen*, München 1955, p. 134.
5. *Pro domo et mundo*, anch'esso ripubblicato in *Beim Wort genommen*, cit., p. 236.
6. *Ibidem*, p. 279.
7. *Ibidem*, p. 285.

stesso, invece, che non ama « immischiarsi nelle proprie faccende private »,[8] non sarebbe certamente altrettanto chiaro e sicuro. Per lui non si sa da dove vengano i pensieri, perciò suppone che siano preformati e vaganti; li accoglie soltanto chi ha formato il loro linguaggio. Scrittore sarà colui che « crede nel cammino metafisico del pensiero, che è un miasma, mentre l'opinione è contagiosa, e perciò ha bisogno dell'infezione immediata, per essere accolta, per essere diffusa ».[9]

Ma perché non considerare anche tutti gli aforismi di Kraus come una sequenza di opinioni? Nulla sembra impedirlo. Come tali sono un insieme bizzarro e contraddittorio, insolente e incongruo, dove l'autore sembra spesso aiutare con una mano ciò che con l'altra distrugge. Alla fine si constaterà trattarsi delle opinioni di qualcuno che non tiene in alcun conto la ' coerenza con le proprie opinioni '. Ma si constaterà anche questo: ciò che Kraus dice diventa irriconoscibile appena viene enunciato in altre parole, perché « se un pensiero può vivere in due forme, non si sentirà altrettanto a suo agio quanto due pensieri che vivono in una forma sola ».[10] Se, a questo punto della sua storia, il pensiero non è più sovrano ordinatore di un linguaggio, ma deve necessariamente passare ogni volta per l'inferno dell'opinione, proprio il linguaggio gli offrirà la freccia della bilancia: « ... la differenza fra un modo di scrivere in cui il pensiero è diventato linguaggio e il linguaggio pensiero, e uno in cui il linguaggio rappresenta semplicemente l'involucro di una opinione ».[11] L'opinione ha l'aspetto di un continuo formalmente omogeneo, tende a abrogare la potenza mimetica del linguaggio; Kraus all'inverso

8. *Ibidem*, p. 293.
9. *Heine und die Folgen* (1910), in *Untergang der Welt durch schwarze Magie*, München 1960, p. 205.
10. Karl Kraus, *Pro domo et mundo*, cit., p. 238.
11. *Sprüche und Widersprüche*, cit., p. 122.

esaspera la differenziazione, fa del linguaggio teatro, tanto da definire la sua opera « recitazione scritta »,[12] muove sempre l'elemento più imprendibile e leggero: il tono. « Se devo presentare una richiesta liberale, la presento in modo che la reazione obbedisca e il progresso mi rinneghi. Ciò che importa è l'accento dell'opinione e la distanza con cui la si dichiara ».[13]

Là dove qualunque uomo dell'opinione è pronto a suggerire il suo *de gustibus non est disputandum,* Kraus parla come un matematico o come un giudice infero. Ma qual è il suo codice – o il suo Euclide? Non li troveremo mai, però troviamo, altrettanto violento, l'imperativo di rettificare il linguaggio. *Rettifica dei nomi* era chiamata questa impresa nella Cina antica; ma se Confucio poteva riferirsi a una potente etichetta onnicomprensiva, per ristabilire l'ordine nelle parole e perciò nella Cina, Kraus, nella bizantina ma estenuata Kakania, poteva disporre solo di una metafora musicale: parlare come riferendosi a un *orecchio assoluto* per il linguaggio. E il linguaggio che gli arriva all'orecchio ha solo la parola in comune con ciò che la comune opinione intende per linguaggio. Nella società dell'informazione la pagina della « Fackel » delimita una *enclave* dove il linguaggio si presenta con caratteri irriducibili a quelli che il giornale ha impresso sul mondo: non vi troviamo l'ottundente chiarezza della parola come strumento di comunicazione, ma l'illuminante complessità del linguaggio come « mezzo per intendersi con la creazione ».[14] Lo sguardo di Kraus è rivolto all'indietro, verso un'origine che rifiuta di specificarsi: « l'origine è la meta »,[15] questo è il suo primo assioma. Parole in cui suona la grande eredità ebraica, la memoria del nominare adamico. E quell'origine ha uno specchio in una fine messianica, dove – secondo una leggenda che tanto potere

12. *Pro domo et mundo,* cit., p. 284.
13. *Sprüche und Widersprüche,* cit., p. 121.
14. *Die Sprache,* München 1954, p. 381.
15. *Der sterbende Mensch,* in *Worte in Versen,* München 1959, p. 59.

ha avuto anche su Benjamin e Adorno – il Regno si stabilirebbe lasciando tutto come è, *salvo alcune lievi modifiche*. La Sacra Scrittura e la sua contraffazione, il giornale, possono trapassare l'una nell'altra,[16] nei due sensi, per opera appunto di lievi modifiche: su ciò si fonda, per Kraus, la teoria della citazione, culmine della sua satira, se è vero che « *suprema impresa stilistica* [della satira] *è la disposizione grafica* ».[17] Quella lieve modifica può anche essere solo l'aggiunta delle virgolette a un testo e la sua riproduzione, senza commento, sulla pagina della « Fackel »; perché quella pagina è un'ordalia: la citazione ne uscirà viva o morta, comunque trasformata, avrà parlato un'altra lingua. Sulle soglie della prima guerra mondiale, Kraus scriveva: « È mio dovere mettere la mia epoca fra virgolette, perché so che soltanto essa stessa può esprimere la sua indicibile infamia ». Così, a volte, il semplice accostamento tipografico di due citazioni da giornali sul bianco eloquente di una certa pagina basta perché il linguaggio dell'infamia faccia giustizia di se stesso.

Sommando l'esoterismo ebraico e l'ossessione del formalismo moderno, per cui il linguagggio viene equiparato al materiale musicale, Kraus ha raggiunto una furia della parola che, secondo miopi previsioni, avrebbe dovuto condurlo alla cabbala o alla letteratura assoluta. Lo ha condotto invece, come suo demone, ad applicare l'una e l'altra su un terreno ostico e selvaggio: la stampa, parola cifrata, allora come oggi, per dire qualcosa di sopraffacente e troppo vicino, il mondo trasformato in « *universel reportage* », secondo la formula di Mallarmé. Nessun altro fra i grandi scrittori del secolo ha osato intrecciare in una trama così fitta la magia della parola alla magia nera della società. La polemica politica di Kraus è la più esacerbata *art pour l'art*[18] e la sua *art pour l'art* dà

16. Cfr. Karl Kraus, *An meinen Drucker*, in *op. cit.*, p. 463.
17. Karl Kraus, *Herbstzeitlose* (1915), in *Untergang der Welt durch schwarze Magie*, cit., p. 413.
18. Cfr. Karl Kraus, *Die Sprache*, cit., p. 341.

alla polemica una forza che la parola politica non conosce.

L'opinione si presenta per la prima volta, come δόξα, in cinque versi di Parmenide (fr. 1, 28-32) * su cui tutte le vie esegetiche sono state e saranno tentate. Così parla la dea Δίκη: « Bisogna che tu impari tutto / sia il cuore che non trema, bella sfera, della Verità / sia le opinioni dei mortali, dove non è vera certezza. / Ma ugualmente anche questo studierai, come le apparenze / devono gloriosamente affermarsi passando per tutto attraverso tutto ». L'enigma di queste parole è forse nella loro imponente chiarezza, nel gesto dimenticato di dire insieme i due regni separati della Ἀλήθεια e della δόξα, la coappartenenza di essere e apparire, il più grave peso, di cui il pensiero successivo non ha mai cessato di scaricarsi. La δόξα di Parmenide è ancora, simultaneamente e in tutta l'ampiezza del senso, opinione-apparenza, l'ordalia fra parola e cosa non è stata ancora spezzata. In quattro versi tre parole (δόξας — δοκοῦντα — δοκίμως) segnano variazioni dell'apparire, in singolare corrispondenza con il fr. 28 di Eraclito, dove in due righe si propone una variazione analoga (δοκέοντα — δοκιμώτατος). Cammino dei nomi e delle opposte forze – di fatto a essa appartiene tutta la cosmologia – la δόξα ci lascia presagire il discontinuo del discorso, che prende forma sul fondo dell'indiviso, cuore della Ἀλήθεια. (La resistenza da parte dei filologi a riconoscere in Parmenide una doppia affermazione della δόξα e della Ἀλήθεια, e non la loro insanabile opposizione, può essere spiegata soltanto se si compie un'anamnesi di tutta la storia del pensiero occidentale, di cui essi sono stati gli ignari esecutori). La δόξα è insieme immagine e discorso dell'apparenza, in essa il tutto si dice negli sprazzi dei nomi e delle forme. Nel-

* Tutte le citazioni dai Presocratici si riferiscono a Diels-Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 11ª ed., Berlin 1964.

la 'Ἀλήθεια il tutto si riconosce « da molti segni » (fr. 8, 2-3) per ciò che incrollabilmente è, nella pienezza del continuo. Sono le due φύσεις che il tutto accoglie (v. Plutarco, *adv. Colot.*, 1114 D): sfere sovrapposte, entrambe conchiuse, ma l'una nell'*interezza* (οὖλον) illesa, senza parti, della 'Ἀλήθεια, l'altra nella *completezza* enumerativa (τὰ πάντα), perennemente rimescolata, della δόξα (v. fr. 8, 38). Dottrina trasparentemente iniziatica, riconducibile – come variazione che già prefigura il futuro nullificante della filosofia – al primordiale divario fra la manifestazione e il suo principio: termini non certo corrispondenti a intelligibile e sensibile, secondo vorrebbe tutta la tradizione greca da Aristotele in poi, applicando a Parmenide una coppia di opposti che non gli è pertinente. Ciò che tiene insieme la 'Ἀλήθεια e la δόξα, e impedisce che l'una travalichi nell'altra, è la comune obbedienza alla stessa dea, Δίκη-'Ἀνάγκη – dichiarata, rispettivamente, nei fr. 10, 6 e 8, 30. Il vincolo della necessità è indissolubile, sicché l'apparire « non reciderà mai l'essere dall'essere » (fr. 4, 2).

Gorgia è la grandiosa figura che segna la recisione del nesso fra opinione e apparenza, subdolo e rovinoso corollario della debolezza che impedisce all'apparenza e alla 'Ἀλήθεια di tenersi congiunte. Con Gorgia prende la parola la terribile sobrietà occidentale: « L'essere, [perché] immanifesto, non ha in sorte l'apparire (δοκεῖν); l'apparire, [perché] impotente, non ha in sorte l'essere » (fr. 26). Questa crepa non può essere valicata e la mancanza di contatto abroga il *criterio*, che è rimando alla 'Ἀλήθεια: ora l'opinione, il discorso dell'apparenza, diventa discorso *sull'*apparenza e manipolazione di essa: entriamo nel regno combinatorio del moderno, nelle forze svincolate del discorso, l'algebra del potere. Ma tutta la storia del nichilismo, cioè la nostra storia, ci mostra un nichilismo timido, che non osa pensarsi fino in fondo: caduto il criterio della verità non è caduta anche la verità, come

il pensiero avrebbe imposto. Quella timidezza è proprio l'atto più astuto e sopraffacente della ragione, che ha visto nel mantenimento della nozione di verità il primo strumento del dominio sociale. Nel *Teeteto* Platone ha descritto con meravigliosa ferocia, una volta per sempre, questo processo: « Ma nelle cose di cui io dico, e cioè nelle questioni di giusto e ingiusto e sacro e empio essi vogliono sia saldamente affermato che quelle cose non hanno né una natura né un'essenza, mentre l'opinione della società diventa la verità di esse, se tale opinione sussiste e per tutto il tempo in cui sussiste » (172 b). Qui, ormai, l'opinione si è emancipata, diventando una potenza autonoma, che non si commisura a nulla di esterno se non alla società come viluppo di opinioni, mentre si svela uno fra i sensi di una antica sentenza, attribuita a Simonide di Ceo: « L'apparire (τὸ δοκεῖν) fa violenza alla verità (τὰν ἀλάθειαν) » (*Repubblica,* 365 b-c).

Al vincolo della necessità affermato da Parmenide si sostituisce, in Platone, quello della proporzionalità fra regioni categorialmente divise, secondo un processo di assimilazione – rapporto copia-modello – di cui si ha lo schema nella *Repubblica* (509 b-e). E nella inesauribile ambiguità platonica non sorprenderà il passo del *Parmenide* (130 b) dove si accenna brutalmente che tale proporzionalità non ha la forza, né l'audacia, di estendersi a tutto. Di fronte ai ridicoli e sudici detriti dell'apparire si arresta la corrispondenza: « E di cose, o Socrate, che sembrerebbero essere ridicole, quali il capello, il fango, la sporcizia, o quante altre possono sembrare spregevoli e infime, ti domandi se di ciascuna sia necessario dire che esiste una forma (εἶδος) separata, distinta da quella che tocchiamo con mano? ». Socrate non osa, e forse la sua titubanza non è l'ultima delle sue ironie: ma la degradazione dell'apparenza comporta la rovina anche di ciò che, di là dall'apparenza, non voleva congiungersi, neppure in metafora, con essa. D'ora in poi la grande analisi

nichilistica, quella che traversa tutta la storia della filosofia e culmina nel Nietzsche degli anni 1884–1888, svelerà ogni volta le successive essenze come apparenze camuffate. Al mezzogiorno della storia, annunciato da Zarathustra, suonano parole inaudite: « *con il mondo vero abbiamo abolito anche il mondo apparente* ».[19] Questo ultimo passo del nichilismo, che ricondurrebbe la ruota del pensiero occidentale al punto precedente al suo primo movimento, è proprio ciò che la storia, uscendo da se stessa, non ha concesso. Tutto il reticolo delle opposizioni che hanno formato fino a oggi grammatica e sintassi del pensiero, rischiando alla fine di essere esautorate, si è depositato nei fatti e lì rivive gloriosamente, senza fondamento e come per gioco. Il suo potere immenso è diventato forse ancora maggiore: anche se nessuno credesse più ai teoremi, tutti ne praticano il teatro. La compagine ha raggiunto la sua massima saldezza da quando non si dichiara, ma semplicemente si mette in scena. Ora opinioni turrite occupano il τόπος iperuranio, sono gli dèi dell'operetta, controfigure parodiche e terrestri scaraventate nel regno dell'essere, ad abitare il luogo che le idee dileguate hanno ironicamente preparato per loro.

L'opinione, dal momento in cui diventa, non più abito momentaneo, ma *dessous* dell'apparenza, usurpa senza dichiararlo un'autorità che era del pensiero e si sottrae al gioco stesso dell'apparire. E gli uomini dell'opinione sono adulti, non hanno più bisogno di proiettare la fonte dell'autorità nella troppo remota Pianura della 'Αλήθεια, « dove le ragioni e le forme e i modelli di ciò che è avvenuto e di ciò che avverrà giacciono immobili » (Plutarco, *De def. orac.*, 422 b–c). L'opinione trova conferma in sé, sgorga da sola, la servitù è diventata spontanea. La totalità dell'opinione allora costituisce un corpo, la Grande Bestia descritta

19. F. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli*, sezione « Come il mondo vero finì per diventare favola ».

in un passo memorabile di Platone, prima fonte per la teoria della società di Simone Weil: « Ciascuno dei privati che si fanno pagare, e che questi chiamano sofisti e considerano rivali nell'arte, null'altro insegnano se non le credenze dei molti, che questi manifestano quando si riuniscono, e ciò essi chiamano saggezza; come se uno imparasse a conoscere gli impulsi e i desideri di una qualche Grande Bestia, cresciuta forte, come si debba avvicinarla e toccarla, e quando sia più intrattabile e quando più mansueta, e quali siano i suoni che usa emettere, e quali siano quelli che, se emessi da un altro, la fanno ammansire o infuriare; e, dopo aver appreso tutto ciò e aver vissuto con essa, col passare del tempo ciò chiamasse saggezza e organizzatala come un'arte la volgesse all'insegnamento, senza nulla sapere della verità di queste credenze e desideri, in rapporto al bello e al brutto, al buono e al cattivo, al giusto e all'ingiusto, ma solo applicasse tutti questi nomi alle opinioni della Grande Bestia, chiamando buono ciò che a essa piaccia, cattivo ciò che le ripugni, e, senza conoscere altra ragione di queste cose, chiamasse giuste e belle le cose necessarie, non avendo mai veduto né essendo in grado di mostrare di quanto differiscano la natura del necessario e del bene » (*Repubblica,* 493 a–c). Oggi non c'è più bisogno di sofisti per stimolare la Grande Bestia, perché il sofista è, immediatamente, l'autoregolarsi della società, organismo nutrito dalle tensioni che genera incessantemente, ordine che si conserva solo a patto di espandersi. Ultimo, anonimo soggetto della società è il destino della scienza come esperimento totale sul mondo, esperimento dove l'umanità è il materiale privilegiato. Lo Spirito del Mondo non ha più volto umano, né compare a cavallo per le vie di una città. Parallelamente, l'inganno non ha più bisogno di manifestarsi in un soggetto, la decadenza di Mefistofele come personaggio teatrale è la sua più grande vittoria.

Non c'è modo di discriminare l'opinione dal pensiero, se non analizzandone il linguaggio. Da quando si spezzò l'ordalia fra parola e cosa, questa maledizione accompagna il pensiero discorsivo. Se primi a rivelarla furono i sofisti, primo a trarne le conseguenze, tentando di sottrarre il pensiero alla trappola mortale, sarà Socrate. Di fronte al parassitismo dell'opinione sul pensiero scelse per primo di diventare parassita dei parassiti, mimetizzare il proprio linguaggio nel loro, infine estrarre il pensiero dal discorso degli altri. « Sicofante nei ragionamenti », così viene definito Socrate nella *Repubblica* (340 d). Con Socrate il pensiero, pressato dalla sofistica, abbandona il luogo dell'autorità, alla distanza sostituisce l'ironia: il puzzo di plebe che Nietzsche aveva fiutato in lui è lo scotto, eroico e degradante, del primo rapporto con l'opinione. Coprirsi dell'opinione per corroderla è una scommessa mortale: l'opinione è la camicia di Nesso del pensiero. Nel comportamento di Socrate si compie la rinuncia a una parola originaria, il pensiero accetta di muoversi sul terreno della violenza sociale, che è la violenza dell'opinione – non sarà l'opinione a ucciderlo? È il primo tentativo di suscitare il pensiero dal linguaggio che parla senza coscienza. Linguaggio che parla in noi di là dalla nostra coscienza è anche quello dell'ospite-ladro a cui, applicando il rasoio di Occam, è stato dato nome di inconscio. Ma l'opinione non ci deruba, né pretende allo statuto ambiguo dell'ospite: al contrario, come un paterno benefattore, ci rassicura e rinsalda nei bastioni dell'io, che sono appunto istoriati di opinioni. Che cosa ostenta l'uomo emancipato, se non opinioni? È un modo di mostrare le impronte digitali del suo io. La magia nera dell'opinione opera con tale incomparabile efficacia perché l'opinione è un linguaggio ragionevole – e ragionevolezza non implica coscienza. In origine mobile fisionomia dell'apparenza e processo delle forme nel linguaggio stesso, l'opinione sembra raggelarsi sempre di più, nel corso della sua storia. Alla fine si è bloccata nella sua « mae-

stà ».[20] Ora le opinioni possono essere definite come enunciati che si manifestano violentemente e spontaneamente, a prescindere da ogni coscienza – e ciò induce alla cauta ipotesi che il pietrificarsi dell'opinione sia l'ultimo mutamento fenotipico impresso dalla cultura sull'uomo. Anche su questa prospettiva di immobile orrore è aperto il futuro.

L'altare dell'opinione è il luogo comune. Ogni volta che un luogo comune viene pronunciato – gli officianti avranno a disposizione un certo numero, e non più, di timbri e modi del linguaggio, per garantire l'ortodossia cerimoniale – si spalanca di nuovo la voragine originaria e si dividono gli elementi. Léon Bloy suggerisce la definizione del luogo comune come inversione parodica di un *theologoumenon*: « A loro insaputa, i più inani borghesi sono tremendi profeti, non possono aprire la bocca senza scuotere gli astri e gli abissi della luce sono immediatamente invocati dai baratri della loro Stupidità ».[21] E le sue parole trovano un seguito in Kraus: « Imparare a vedere abissi là dove sono i luoghi comuni ».[22] Flaubert, in *Bouvard et Pécuchet,* Bloy, Kraus si sono misurati con questo fatto enorme, ma solo Kraus poté assistere alla sua ultima, atroce metamorfosi.

Luoghi comuni, frasi fatte, sono pietre del linguaggio « che ci riportano a quell'epoca poco nota che precedette immediatamente la catastrofe. " A quel tempo, " dice il *Genesi* " la terra aveva una lingua sola " ».[23] Suprema meta della scrittura è stata sempre, ricordo Mallarmé ancora una volta, di uscire dalle lingue « *imparfaites en cela que plusieurs* » e, parallelamente, di scoprire nelle cose una lingua scritta e

20. Karl Kraus, *Warum die Fackel nicht erscheint,* « Die Fackel », nn. 890-905, fine luglio 1934, p. 24.
21. Léon Bloy, *Exégèse des lieux communs* (1902), Paris, 1953, p. 11.
22. Karl Kraus, *Die Sprache,* cit., p. 438.
23. Léon Bloy, *Exégèse des lieux communs* (*Nouvelle Série,* 1913), in *op. cit.,* p. 333.

parlante nel silenzio: ne testimoniano secoli di speculazioni sui geroglifici. Ma se tutto, a un certo tornante del tempo, si volge in parodia, anche questa dottrina, che nessuna tradizione come l'ebraica ha sviluppato, dovrà incontrare la presenza attuale della sua contraffazione. Sarà il nazismo a porla in atto. Il suo operare implica « l'annientamento della metafora »:[24] l'immagine, ritradotta in un linguaggio di fatti, dà ora il suono della tortura. È questo l'avvenimento che fece ammutolire Kraus, quando Hitler prese il potere. Brecht annotò l'accaduto: « Quando il Terzo Reich fu fondato / giunse dall'eloquente solo un piccolo messaggio. / In una poesia di dieci righe / si levò la sua voce, unicamente per lamentare / che non gli bastava ».[25] Ma Kraus non ammutolì semplicemente, come aveva annunciato nella sua ultima poesia, quella a cui Brecht si riferisce. L'eloquente dedicò allora la sua più aspra orazione alla perdita della parola conseguente alla affermazione del nazismo: scrisse la *Dritte Walpurgisnacht,* grande quercia cresciuta sulla fossa comune del secolo, scostante massiccio, opera catafratta di cui è noto soprattutto l'*incipit,* si direbbe quasi giustamente, perché, secondo la regola del « costruttore di proposizioni », la prima proposizione del libro corrisponde al tutto: « A proposito di Hitler non mi viene in mente nulla ». E il testo prosegue: « So bene che, con questo risultato di prolungate riflessioni e di molteplici tentativi di afferrare l'avvenimento e la forza che lo muove, resto considerevolmente al di sotto dell'aspettativa, che forse era tesa come non mai verso il polemista dal quale un popolare malinteso esige ciò che viene designato come presa di posizione, per aver egli appunto, ogni volta che un male in qualche maniera toccava la sua suscettibilità, fatto anche ciò che si dice offrire la fronte. Ma ci sono mali

24. Karl Kraus, *Warum die Fackel nicht erscheint,* cit., p. 9.
25. Questa poesia, dal titolo *Ueber die Bedeutung des zehnzeiliges Gedichtes in der 888. Nummer der Fackel,* fu pubblicata per la prima volta nel volume *Stimmen über Karl Kraus,* Wien 1934, pp. 11-12.

davanti ai quali questa cessa di essere una metafora, mentre il cervello che le sta dietro, e che pure partecipa in qualche modo a tali azioni, non si penserebbe più capace di avere un qualunque pensiero. Io mi sento come colpito sulla testa, e se, prima di esserlo veramente, nondimeno non voglio ritenermi soddisfatto di apparire così ammutolito come di fatto sono, è perché obbedisco a qualcosa che mi obbliga a render conto anche di un fallimento, a spiegare la situazione in cui mi ha posto un crollo così perfetto nell'ambito della lingua tedesca, e il mio personale infiacchimento in occasione del risveglio di una nazione e dello stabilirsi di una dittatura, che oggi a tutto comanda fuorché al linguaggio ».[26] Se la scrittura ha sempre aspirato a ricondurre le metafore alla loro origine, che poi si scopre essere ancora una volta qualcosa di improprio, i nazisti hanno fatto subito qualcosa di troppo simile, con « l'irrompere della frase fatta in azione ».[27] Questo è l'avvenimento che, dopo aver imposto il silenzio a Kraus, gli fece scrivere il grandioso commento al suo silenzio. Quando « spargere sale nelle piaghe aperte » è un fatto presente e non l'origine remota e non ricordabile di una metafora, quando le metafore morte si risvegliano per essere applicate direttamente sul corpo delle vittime, la metafora stessa decade e la sua fine è specchio infernale dell'origine: « poiché la cosa è avvenuta, la parola non è più usabile ».[28] Finalmente « il sangue sgorga dalla crosta delle frasi fatte » e la parola tace. « Questo è – nella nuova fede, che pure non se ne rende conto – il miracolo della transustanziazione ».[29]

« Senza farsi riconoscere, come Harun al-Rashid, egli perlustra di notte le costruzioni linguistiche dei giornali e dietro la rigida facciata delle frasi fatte spia negli

26. *Die dritte Walpurgisnacht,* München 1952, p. 9.
27. *Ibidem,* p. 123.
28. *Ibidem.*
29. Karl Kraus, *ibidem,* p. 121.

interni, scopre nelle orge della " magia nera " lo stupro, il martirio delle parole »[30] – questa è la stupenda immagine che di Kraus ha fissato Walter Benjamin. Nelle sue perlustrazioni, per quasi quarant'anni, Kraus aveva scoperto già quanto sarebbe accaduto fino ad oggi: ma del nazismo non volle essere testimone allo stesso modo. Lui che non aveva sdegnato nessun tipo di nemici, avvolgendo tutti, dai minuscoli ai grandi infami, nel miasma della « Fackel », ora che per la prima volta si profila un avversario immenso non lo tratta come tale. Nella *Dritte Walpurgisnacht* si può constatare che molte cose vengono in mente a Kraus a proposito dei servi o gerarchi o inadeguati oppositori o fabulizzatori del nazismo, ma la figura di Hitler è l'unica a restare indistinta. E questa è l'ultima e più difficile rivelazione che Kraus ha lasciato: per primo ha riconosciuto di trovarsi sulla soglia di un'età che svuota la nozione discorsiva e teatrale di Avversario, estendendola a tutto, risolvendola in nebbia, rendendo all'inverso chiunque agevolmente nemico a se stesso. Dopo non resta che ascoltare attentamente il suono del mondo, il grande slittamento da un arconte all'altro, sillabare i sigilli che permettono di andare oltre, cautamente, nell'amorfo.

Non è qui il caso di entrare nella tragedia degli ultimi anni di Kraus. È una porta segreta su cui egli stesso ha scritto: « In occasione della fine del mondo voglio ritirarmi a vita privata »,[31] mentre stava morendo di vita pubblica. Ma è già significativo enumerare i suoi ultimi lavori: dopo aver scritto e non pubblicato la *Dritte Walpurgisnacht*, dopo aver pubblicato invece un lunghissimo numero della « Fackel » dal titolo *Warum die Fackel nicht erscheint* – che contiene larghi estratti dall'opera non pubblicata –, a spiegazione del proprio silenzio e irrisione di coloro che, di fronte al nazismo, contavano ancora sulle ' prese di posizione ', Kraus pubblicherà, prima di morire,

30. Walter Benjamin, *Karl Kraus*, in *Schriften II*, Frankfurt 1955, p. 169.
31. Karl Kraus, *op. cit.*, p. 20.

pochi altri numeri della « Fackel », dedicati soprattutto a Nestroy, Offenbach, Shakespeare e solo marginalmente alla politica. « Quando brucia il tetto, non serve né pregare né lavare il pavimento. Comunque pregare è più pratico »,[32] così Kraus aveva scritto molti anni prima. A quella attività, supremamente inerme eppure pratica, può essere ricondotto l'ultimo lavoro di Kraus, la preparazione del volume di scritti sul linguaggio, *Die Sprache*, dove compaiono, fra l'altro, memorabili saggi sulla virgola, l'apostrofo, il soggetto e il predicato, la rima, gli errori di stampa, volume che sarebbe stato pubblicato solo dopo la sua morte. Il significato politico di quelle pagine è condensato in poche parole: « Se l'umanità non avesse frasi fatte, non avrebbe bisogno di armi ».[33]

Intanto, proprio su quella soglia dove Kraus riconosceva l'insufficienza della sua e di ogni altra parola, la perfetta appropriatezza delle sue parole precedenti veniva confermata retrospettivamente da ciò che accadeva. A parte l'inaudito, il nazismo non aggiungeva niente di nuovo. Nella terza notte di Valpurga i nazisti sono fuochi fatui che diventano rogo, ma la macchina teatrale che muove la fantasmagoria è la stessa che Kraus aveva osservato agire per anni, una macchina nei cui ingranaggi il mondo è preso tuttora. In ultimo, Kraus poteva rivolgere queste parole di congedo alla stampa, suo primo bersaglio e portavoce dell'opinione di tutti gli altri mali, stenogramma della società come avvilimento: « Perché il nazionalsocialismo non ha annientato la stampa, ma è la stampa che ha fatto il nazionalsocialismo. Solo in apparenza come reazione, in verità come compimento ».[34]

Kraus muore nel 1936. Seguono la guerra e venticinque anni di pace nella nuova società. La nuova società è una teologia di subalterni fondata sul nichilismo.

32. *Sprüche und Widersprüche*, cit., p. 70.
33. *Die Sprache*, cit., p. 227.
34. *Die dritte Walpurgisnacht*, cit., p. 280.

Norman O. Brown

DALLA POLITICA ALLA METAPOLITICA

Conferenza tenuta all'Università di Harvard

La mia prima reazione all'invito di questo illustre
consesso e al desiderio espresso da Frederick William
Atherton
« un argomento di critica morale o sociale »
fu il pensiero che sarebbe stato piacevole presentare
il mio tipo di radicalismo proprio in questo ambiente – –
Dopo di allora ho avuto molte perplessità sul radicalismo e su me stesso
Questi sono tempi di grande incertezza e dubbio, oltre che tormento.

Avendo esordito negli anni Trenta
Quando essere giovani significava essere marxisti
Mi chiedo
Che cosa è successo poi?
Che cosa ho imparato nei miei stravaganti, psichedelici " viaggi "
intendo i miei libri
Quali notizie, in essi, che possano servire ai cittadini
ai giovani cittadini
che esordiscono adesso?
È legittimo chiedere quanto, o quanto poco.

Tante cose sono cambiate
forse il messaggio è instabilità
permanente instabilità mentale
che corrisponda alla permanente rivoluzione nelle cose
instabilità da accettare come verità eterna
come il flusso eracliteo – –

Ma in questo flusso, o fuoco, eracliteo
c'è per me anche un Logos eracliteo
il logos, la parola, è Uno, o unicità
unità
unificazione
l'unificazione della razza umana.
Intellettuali: per me la parola indica ancora una vocazione –
intellettuali a cui è stata affidata la parola, il Logos, sono chiamati a lavorare per l'unità.
Se, come diceva Blake, la Caduta è nella Divisione
la vocazione degli intellettuali è di superare le conseguenze della Caduta.
Non so il proletariato, ma certo
gli intellettuali, in quanto tali, non hanno patria –
o, per usare un'altra metafora,
esiste una città celeste.

Il Logos cerca l'unificazione; e il fatto che ha di fronte è Divisione
Alienazione, nella vecchia terminologia marxista
i traumi, le separazioni, nel più nuovo linguaggio freudiano

gli scismi
la schizofrenia.

Ora – se posso fare un Grande Balzo in Avanti –

l'alienazione è schizofrenia

e il risultato dello scontro fra Marx e Freud è la loro unificazione

la percezione dell'analogia fra i due

l'analogia fra sociale e psichico
società e anima
corpo e corpo politico.

Nella mitologia del marxismo, la rivoluzione è dal basso:

Quelle classi inferiori, quegli strati inferiori profondi, sono le profondità della psicologia del profondo

un mondo sotterraneo represso dall'Io borghese

un calderone di energia e violenza con il coperchio sopra

una massa anonima, un Es sociale – –

Se prendiamo sul serio l'idea psicoanalitica della proiezione

il proletariato (se e quando sia possibile individuarlo) è noi stessi proiettati
una proiezione collettiva
un sogno, o incubo, collettivo
(il sogno è nel linguaggio
e il linguaggio è una forzatura,
e la cosa è così perché è detta così).

Se prendiamo sul serio l'idea psicoanalitica della proiezione

l'Io costruisce se stesso proiettando l'altro

l'Io costruisce se stesso tracciando una linea immaginaria fra l'interno e l'esterno
una linea immaginaria di confine
E questa linea immaginaria di confine è il principio di realtà
Il principio di realtà è la distinzione fra mondo interiore e realtà esterna
ed è una falsa distinzione.

« Il falso principio di realtà »
Questo è prendere la psicoanalisi più seriamente degli psicoanalisti
o passare oltre la psicoanalisi
Oltre il principio di realtà c'è la poesia
che prende sul serio le metafore
(le metafore e le analogie)
da quella parte sta la follia.

La disintegrazione della linea di confine fra interno ed esterno fra se stesso e altro da sé
è la disintegrazione dell'Io
la disintegrazione dell'Io degli psicologi dell'Io
in termini marxisti, la disintegrazione dell'Io borghese dell'individualismo borghese
o anche, l'alienazione superata – –
La separazione fra interno ed esterno è la separazione primaria
è l'origine dell'alienazione.

Già nel marxismo
l'intellettuale doveva andare verso le masse

l'individualismo borghese, l'Io separato, doveva affogare nell'oceano proletario

Il pensiero marxista sostituisce alla realtà degli individui la realtà delle classi

Ma le classi, come realtà esteriori, esterne l'una all'altra, non sono reali nemmeno loro

tutto ciò in realtà avviene in un unico corpo.

Marx, che, come Freud, è un genio che supera i suoi stessi limiti, disse una volta:

« La testa di questa emancipazione è la filosofia, il suo cuore è il proletariato ». Egli parla dell'Io e dell'Es. Certo il proletariato, lo dice la parola, deve anche essere genitale.

Comunque, tutto avviene in un unico corpo

un corpo che è stato misteriosamente smembrato
e dev'essere rimembrato

per ricomporre queste membra spezzate in un unico corpo.

Dev'essere una specie di abbraccio
che superi l'alienazione.

Emerson diceva sempre: L'Uomo è uno solo

Dopo Emerson, che cosa ne è stato, sul continente americano, di questa intuizione?

Rendersi conto che in realtà tutto avviene in un unico corpo

significa trasvalutare le vecchie categorie politiche

passare dalla politica alla metapolitica
o poesia.

Il proletariato è morto
ma il proletariato siamo noi
viva il proletariato.

C'è una Bastiglia interiore da prendere
per liberarne i prigionieri

o piuttosto, la Bastiglia interiore e quella esteriore
sono la stessa Bastiglia

o piuttosto, la distinzione fra interiore ed esteriore è
la Bastiglia
il falso principio di realtà
il governo del principio di realtà
che dev'essere abbattuto

E la rivoluzione è una breccia visionaria
o poesia
o follia

Veramente la rivoluzione è follia
le rivoluzioni politiche

La Rivoluzione Francese, la Rivoluzione Russa
i Dieci Giorni che Sconvolsero il Mondo
la Grande Rivoluzione Culturale

Tutta la patologia del ventesimo secolo
la follia millenaristica che esplode,
come Nietzsche profetizzò –

Il vero problema è la follia

Questo è un punto in cui Marat e Sade coincidono.

Cosa fare della follia

La soluzione politica del problema della follia è
dividere e conquistare
segregare e reprimere
(come nei manicomi)
conflitto perpetuo

la rivoluzione politica abbatte temporaneamente la repressione per poi ripristinarla
un ciclo di esplosione e repressione
attività e passività
eternamente ricorrenti

Conflitto perpetuo è la regola della politica
il principio di realtà
il mondo come lo conosciamo

Esiste un'alternativa?

Una soluzione metapolitica al problema della follia
vedrebbe la politica come follia
e la follia come soluzione della politica.
Abbattere i confini significa abbattere il principio di realtà
l'unificazione sta oltre il principio di realtà
la comunione è Dionisiaca.
La follia è la soluzione stessa al problema della follia
è il senno che ha bisogno di essere salvato
(non sto dicendo: salvate il vostro senno)
la grandezza di Freud è stata proprio di vedere attraverso, di fare un buco attraverso il muro che separa il senno dalla dissennatezza
è tutto un problema di comunicazione
dice il poeta: la Follia è unità perduta
Ma l'unità ritrovata è anch'essa follia.

Possiamo liberare anziché reprimere
Possiamo trovare un modo di essere permanentemente instabili – –
Emerson dice: « Quando arriva l'uomo, arriva la rivoluzione »

ecco la grande scintilla
È l'idea della rivoluzione permanente
Ma la rivoluzione permanente non può essere una rivoluzione politica
la rivoluzione permanente politica è fratricidio, o suicidio, ed è la situazione in cui ci troviamo ora
la situazione da cui stiamo cercando di liberarci
Per salvare la rivoluzione bisogna darle un significato metapolitico
come follia, o poesia
poesia ininterrotta:
surrealismo, per cancellare la realtà.

Follia e Civiltà
un argomento molto serio
Qui dissento da uno dei vostri sapienti
B.F. Skinner, *Walden Two* (202): « Non è dalla bava alla bocca che nascono le cose »
Un po' di bava ce l'ho avuta anch'io un tempo
La follia è una verità eterna
e qualche tremito o convulsione testimonia il bisogno della liberazione
il disagio della cultura
Può darsi che il futuro veda un'umanità contenta
senza nevrotici come me
ma non lo credo
Non credo che il futuro consista in un'ingegneria del comportamento capace di liberare dall'infelicità, dal disadattamento, dalla follia.

La mia utopia è
un ambiente che funzioni così bene

che ognuno possa sfrenarsi in esso
anarchia in un ambiente che funziona

l'ambiente funziona, fa tutto il lavoro
un ambiente tutto automatico
tutto pubblici servizi
o reti di comunicazioni
(il contributo dell'ingegneria all'unificazione; l'unificazione è anche un fatto di ingegneria)

I miei maestri in ingegneria utopistica sono John Cage
e Buckminster Fuller

ma non ci fu forse un'anticipazione divinamente assurda in Marx, o Engels, quando dissero che il governo delle persone sarà sostituito dall'amministrazione delle cose – –

L'ambiente può fare tutto il lavoro

Il pensiero serio, il pensiero come lavoro, alla ricerca
della *Wirklichkeit,* è quasi alla fine

Wirklichkeit, la parola tedesca per la realtà,
il principio di realtà

Il principio di realtà è quasi alla fine

Il pensiero come lavoro può essere sepolto nelle macchine e nei cervelli elettronici
il lavoro che resta da fare è seppellire il pensiero; e non
è un lavoro da poco

Mettere il pensiero nel sottosuolo
come una rete di comunicazioni, o un sistema
di fognature, o di cavi elettrici
In modo che la parte selvaggia possa emergere

La razionalità tecnologica può essere messa a dormire
in modo che qualcos'altro possa svegliarsi nella mente
umana

qualcosa di simile al dio Dioniso
qualcosa che non possa essere programmato.

L'ordinamento dell'ambiente fisico libererà incomparabili quantità e forme di disordine umano

Il futuro, se ne avremo uno, sarà macchine e follia

Che uomini o dèi sono questi? Che ritrose fanciulle?

Che cosa follemente perseguono? Per liberarsi da che cosa lottano?

La lotta non sarà, e in effetti non è più, la lotta per l'esistenza.

Ma l'unificazione non è soltanto un fatto d'ingegneria.

Marshall McLuhan dice, o così lo si può interpretare, che la tecnologia ci sta portando in un villaggio globale

Buckminster Fuller dice, o così lo si può interpretare, che la tecnologia ci sta portando in una rete globale di servizi pubblici

Ma c'è qualche impedimento

C'è qualche ostacolo che frena il libero corso dell'unificazione

divisioni politiche, confini
ma, a un livello più profondo,
il principio di realtà
il confine fra il Sé e l'Altro
la logica che divide
e che la maggioranza della gente
crede sia la ragione stessa, o razionalità

La razionalità e il principio di realtà sono ostacoli all'unificazione.

Ma fortunatamente c'è un guasto nella casa della ragione

Sempre, dall'inizio dell'èra della ragione, qualcosa di simile a una catastrofe collettiva è stata in corso
una distruzione della ragione
una distruzione in cui l'intelletto deve immergersi

Affinché la disintegrazione dell'Io possa coincidere con la nascita di una sorta di coscienza collettiva

Affinché la logica della divisione possa lasciare il posto al logos dell'unione

Il logos dell'unione il cui nome è, o uno dei cui nomi è, da Hegel in poi,
dialettica.

Noi siamo ancora contemporanei di Hegel
anche in America, come sapeva Emerson
viviamo gli ultimi giorni, la fine della storia
l'età della rivoluzione e dell'apocalisse

E perciò in quella Terra di Nessuno fra ragione e follia
che è la dialettica
Ragione e Rivoluzione è in effetti Ragione e Follia

La dialettica è la rivolta contro il razionalismo
la scoperta che l'autocontraddizione è l'essenza della realtà
l'apertura all'assurdo

La dialettica è intelletto che cerca unione con l'energia
in Marx, filosofia che cerca unione col proletariato
in Freud, Io che cerca unione con l'Es

Nella dialettica nulla è stabile, il movimento è tutto
una logica della passione
Mandelstam in Russia nel 1921 (Mandelstam, non Lenin; un poeta, non un politico): « Una nuova epoca eroica si è aperta

nella vita del mondo. La parola è carne e
pane. Essa divide il destino del pane e del-
la carne: soffrire ».

La dialettica è una dialettica della vita contro la morte
la morte è una parte della vita
come Freud, Hegel dice che lo scopo della vita è la
morte:

« La natura del finito sta appunto nel suo
disfarsi »
esso deve soccombere
questa è autocontraddizione in pratica, in
atto – –

Hegel, *Fenomenologia*: « Non la vita che si ritrae dal-
la morte e si mantiene incontaminata dalla devastazio-
ne (*Verwüstung*), ma la vita che soffre la morte e si
preserva nella morte è la vita dello Spirito. Lo Spirito
attinge la sua verità nell'assoluto smembramento (*Zer-
rissenheit*) ».

Smembramento, assoluto smembramento
lo Spirito è Dioniso, il dio che è smembrato
Dioniso, o la schizofrenia
la schizofrenia è spirito in assoluto smembramento
déchirement ontologique

Dioniso è anche unione, comunione

La dialettica è la dissoluzione di tutte le affermazioni
parziali finché non si perdono nel tutto
« la verità è nel tutto »

E l'unione o comunione è follia
la dialettica è ubriachezza o danza
l'orgia Bacchica delle categorie in cui non vi è membro
che sia sobrio.

Hegel però fece un sistema hegeliano
e anche Marx fece un sistema
e così pure Freud; o almeno il Freud venerato dalle
Associazioni Psicoanalitiche

I sistemi, quello marxista, quello freudiano, possono
essere, come si usa dire, flessibili

Ma la flessibilità non basta – –

La mente, o lo spirito, o la vita, devono imparare a
morire
devono soccombere

Tutti questi sistemi sono gravati da aspirazioni di
immortalità
ecco perché sono morti
nati morti
rappresentando fin dal momento della
nascita la mano morta del passato

La flessibilità è contorcimento per evitare la morte
ciò che essi intendono per razionalità è: non morire
sii coerente – –

La regola del morire-per-vivere
diese Stirb' und Werde
non è la flessibilità ma la metamorfosi
non è politica ma poetica.

La vera azione in *Corpo d'amore*
(lo dimostrano gli stridori)
è la ricerca di un' alternativa alla forma
sistematica

La dialettica, in fuga dalla sistematica, trova rifugio
nella forma aforistica

Aforisma: la parola puzza di pretesa letteraria

la realtà è frammentarietà
parole in assoluto smembramento
o anche, assoluta autocontraddizione.

Ci hanno detto che il medium è il messaggio

La forma aforistica ha implicazioni politiche, o piuttosto metapolitiche – –

Politica è sistemi

C'è una verità nascosta o un segreto
ed è ciò a cui l'Inconscio è tutto intento

Ma esso non può essere posto in forma sistematica, reificata, permanente

La forma sistematica reificata permanente crea una élite che possiede il segreto
(L'accademia platonica, l'ordine occulto, il partito politico, il depositario del segreto)
Il misticismo di massa è poesia
un segreto aperto – –

« La verità è nel tutto »

Ma il tutto è in ogni parte, non nel sistema –
l'infinito in un punto
e in un istante
il tutto è qui o in nessun posto

L'aforisma è dialettica dell'istante
il tocco istantaneo invece del sistema elaborato

Solo così si può avere una forma di intelligenza così facile
che ogni bambino potrebbe averla
oppure, solo un bambino può averla

E così poco durevole
che non può essere tesaurizzata da nessuna élite
né immagazzinata in nessuna situazione

Una forma di dialettica, quindi, inequivocabilmente dalla parte della libertà o della follia.

E finalmente
(usando ancora Hegel come mio punto di riferimento)

La dialettica hegeliana è simultaneamente la totale affermazione di questo mondo e la sua totale negazione
In essa trovano posto sia gli Hegeliani di destra sia gli Hegeliani di sinistra
Sia il marxiano cambiare il mondo sia il nietzscheano tutto sempre lo stesso

La difficoltà qui è l'affermazione nietzscheana – –

Nietzsche afferma
« Egli non nega più »

Gli intellettuali, comunque, dovrebbero stare attenti al linguaggio che usano

Il giudizio critico
che separa le pecore dalle capre
Noi e Loro
il giudizio critico è formazione di partiti o di sette
è scissione dell'unico corpo
e proiezione di parte di noi stessi

L'intelletto come protesta
o gran rifiuto
(il No tonante di Hawthorne-Melville)
non ci porta da nessuna parte
in questa melma, la rettitudine o dirittura non è ottenibile e non ci salverà.

Che genere di linguaggio potrebbe essere d'aiuto?
Invece di moralità, metafora
per traghettarci sull'altra riva
il linguaggio che unisce

Il linguaggio che ricostituisce o reintegra,
non è la psicoanalisi, ma la poesia.

Poesia è la forma visionaria, o esplosione
che sovverte il principio di realtà
e trasforma questo mondo, secondo la sua
esatta natura,
senza cambiare niente
la trasformazione è l'unificazione.

Sono questi i momenti frammentari che portano nel
mondo qualcosa di nuovo

Momenti frammentari: non c'è nulla su cui si possa
contare o che si possa accumulare

La poesia è il solvente che dissolve
i rigorosi stereotipi dell'ideologia politica
il rigido automatismo dei riflessi del corpo
politico
la sonnambolica gravità di chi crede ai signi-
ficati letterali

Queste sono le occlusioni da dissolvere
da disingorgare – –

La poesia è lo spirito trasformatore del gioco
il gioco metaforico

Incominciate oggi stesso
nessun posto ha bisogno dello spirito tra-
sformatore del gioco più dell'università
questa Bastiglia del letteralismo
e soprattutto l'altra Bastiglia dentro la
Bastiglia in cui vivo: le facoltà umanistiche

Il grande intellettuale rivoluzionario del XX secolo:
James Joyce
che ridusse tutta questa solenne assurdità
ad assurdità guidandoci lungo il sentiero
che Wittgenstein ci aveva indicato dall'as-
surdità mascherata all'assurdità conclamata

una transizione compiuta non mediante
l'analisi linguistica ma mediante la poesia.

Il Logos primario è il Logos poetico
e il Logos dell'unificazione è la poesia

All'intellettuale, cui venne affidata la parola, fu dato
il potere di unificare il mondo in questo modo

Ci sono anche gli ingegneri, a cui è dato il potere di
unificare il mondo in un altro modo

Ci sono anche i politici.

È la storia di Shem e Shaun
che si trasforma in Sem, Cam e Jafet
o Tom, Dick e Harry.

(Trad. di Lodovico Terzi).

Guido Ceronetti

LETTERA PER ADELPHI

L'odore del legno è un riposo per il corpo. Sono in vacanza. La pineta è irretita dalla pioggia. Crocifissi di legno, flagellati con scrupolo, dappertutto, spruzzando sangue, chiavellano chi passa nel tema sacro fondamentale di queste valli alpine. Nella luce odorosa di legno, si sveglia il lupo silenzioso della cucina serale: il sole ritorna, esangue, si curva a lambirlo, nostalgico, lo fa sparire.

L'ora legale, introdotta per scopi commerciali nell'estate italiana, fa da Giosuè senza mani. Il giorno s'inoltra come un interminabile verme verde in un'ora che appartiene di diritto al crepuscolo, inducendo nei nervi impalpabili disagi. L'odore della terra e dei tronchi bagnati ricade, allargandosi, in esili e tenaci carezze interne. Ho legno intorno, sopra e sotto: eppure non sono morto. Nel legno, si decompone bene il tempo dell'uomo. Il legno ritrovato è più importante di un libro. Lo apro e trovo parole che cercavo.

Homo nascens cum moerore,
Vitam ducis cum labore,
Et cum metu moreris.

Non costa nessuna fatica, in momenti così calmi, accettare la condizione mortale. Una bella pigrizia provoca un consenso alacre. Quando non è che il pensiero nutrito bene a parlarci di morte, si sente il cuore battere anche meglio.

Il disgusto del mondo, mentre quello più complicato e incostante della vita riposa, arriva con i gior-

nali. Tra gli orrori di transito, c'è ogni giorno una gruma che non si scioglie, una chiazza che non si vergogna di restare in permanenza sulle prime pagine: il soffio grasso e la fronte bassa della stupidità del potere. Fatalità comune. La stupidità quasi soprannaturale del potere, in questo giro storico, con furtive e morbose eccezioni, è un fenomeno di sconcertante interesse. Ma così incollati a lunghi abiti fatti di tasche morali, piene di assurde rivolte di coscienza, non dà molto piacere osservarlo. Tutto appare intempestivo o inutile, eccetto quando una imprecisabile volontà di negazione e di male metta avanti un suo scopo, e distratto dalla sua destinazione per un'improvvisa vertigine. A volte sembra che una vaga lanterna trepidi su un vertice, e un colpo di fucile esploso dal buio la spegne.

Qualcuno mi diceva che, qui, avrei trovato ancora un'agricoltura ostinatamente primitiva, il cavallo come suo principale motore, i carri. Ma ho visto un solo cavallo, lavorava un piccolo prato, e ogni specie di macchine agricole gialle e azzurre, trattori ronzanti e fumicosi, dovunque. Anche nel nostro borgo romano si aggira un cavallo sopravvissuto, che pare il lamento sopra Gerusalemme. Macchine scavatrici preparano in mezzo ai pini, a noiose catene di casette (gli streptococchi della città che manda il suo denaro a fondare colonie), letti desolati, necropoli di vermi tagliati nel sonno, e grandi fabbriche di strade, impianti di carnefici, strappano la pelle delle valli, come i persiani la strapparono al delicato profeta nostro a Gundêshâpur. L'automobile tende a salire sempre più in alto, dove l'asfalto ha preventivamente ucciso grandi pezzi di conca verde e di pascolo, per i suoi ranghi insolenti in riposo. Di là, altre macchine, tenute da cavi, partono per le punte inaccessibili, coperte da insegne alberghiere. Se una valle è ancora intatta, il brivido naturale si rianima e si scolora la bruttezza umana.

L'acqua dei torrenti ha un aspetto pulito, e rinnova il prodigio dell'indifferenza superiore di questo elemento. Nei luoghi dove l'acqua porta il segno preciso dell'affronto umano, la sua indifferenza antica si è cambiata in un contributo attivo alla nostra sciagura: l'acqua inquinata assume una faccia, un'ideologia, una intenzione aggressive. I suoi Dei non addormentano più Palinuro, agitano una volgare mazza: gli Dei dell'acqua mostrano segni di sete – forse anche, giustamente, d'idrofobia.

Non tutti gli odori dei prodotti industriali tossici sono detestabili: anzi, nessuno lo sarebbe, purtroppo, se riuscisse tempestivamente a diventare mito, per ciascuno di noi. Il Flit, vecchio moschicida, mi pare ancora di sentirlo, con commozione, in qualche chiesa o stanza di campagna, dove forse è stato vigliaccamente sparso quarant'anni fa. Così, credo, mi darebbe piacere risentire all'improvviso, per una strada notturna, l'odore di « Lampo benzina superiore », le cui targhe sono mitiche in molte memorie. Priva ancora di additivi derivati dal piombo, « Lampo » doveva essere una benzina squisita. Invece lo smog di Torino, arrivato tardi alla mia coscienza, quando era ormai esaurita l'energia mitogena, non è diventato mito.

Gli abitanti di questa regione concedono agli uccelli, ai quali tutta l'Italia fa una guerra immonda, che lega quasi tutti i cittadini in imprese di caccia delittuose, protezione. Gli uccelli appaiono meno spaventati, si avvicinano all'uomo e perfino si lasciano avvicinare. Questa loro confidenza nel vecchio bandito sorprende. Intorno a Roma, gli uccelli scampati alle continue stragi vivono nella clandestinità di un regime di terrore. Ogni bambino ha una fionda e punta verso gli alberi vuoti un piccolo fucile. Le osterie da soldi si gloriano, buona parte dell'anno, di offrirvi uccelli morti. Croccarvi in bocca, è il loro ultimo canto.

Qui si distinguono canti di uccelli, si vedono merli,

si ascoltano usignuoli. Si raccontano storie di pettirossi che entrano ed escono per le finestre aperte. Ma i prati, a poco a poco, diventano silenziosi. Gli insetticidi soffocano tutti i suoni della terra fertile con le loro gelide mani. I cori prodigiosi delle cicale sono ridotti a lievi strisce sonore. La voce di un grillo stupisce come l'apparizione di uno struzzo. La rana, magnificenza delle notti, non gracida più. Il corpo appiattito di un rospo, stampato da una ruota sull'asfalto, sembra l'impronta di una bestia preistorica.

Animali domestici, grandi e piccoli, di rado se ne vedono. Dicono che le vacche sono andate in alto – in cielo, forse. Dopo millenni di servizio e di patimento, gli animali la cui natura è stata completamente cambiata dalla civiltà sedentaria, di cui non hanno mai goduto un bene, vanno sparendo. Ma non sono ancora estinti: li tengono rinchiusi, lavorano alle catene Ford della produzione alimentare, come carne da sforzo e da morte. Qualche montanaro possiede ancora un'aia, un pollaio visibile (sono emblemi). Anche il canto dei galli è una musica dileguata, come quella dei salmi, un'aria sul Giglio della Testimonianza, sulla Colomba degli Dei lontani.

Di *prima,* le case hanno soltanto le facciate dipinte, i fiori. Dov'è la famiglia delle bestie che le nutriva, aspergendole di sonorità vitali? Siamo tra montagne abitate fin dall'epoca della pietra lavorata, coltivate con immemorabile pazienza, e un uovo di gallina è meraviglia trovarlo. Le uova in commercio sono piccole bare ovoidi tutte uguali, di colore grigiastro, frutto dello sforzo massacrante dei piccoli esseri, nelle galere avicole a vita.

In un viaggio, in una vacanza, rinunciare al piacere di un buon tè. La bustina-filtro col tè colorato, dai nomi oscuri, questa impostura, ha surrogato dappertutto la splendida erba. Conosco soltanto la Confetteria Gilli in via Calzaioli a Firenze e l'anglo Tea-room Babington di Roma, come luoghi per un tè decente, in

una proba teiera bollente, servito con giusta gentilezza. Segnarlo tra le perdite di civiltà non è frivolezza. Dei riti orientali del tè non ho che povere tracce nella fatua memoria letteraria. Non chiediamo troppo. Un luogo tranquillo, un tè onesto, basterebbero. Eppure, non si riesce a trovarli.

Un cimitero militare pluriconfessionale, nascosto con pudore tra i pini. Dove c'è legno, la retorica non morde. È un cane che ha fame di pietre e di metalli, e nel marmo e nel bronzo trova il suo pasto. Dal legno è tenuto lontano, e ringhia. E qui tutto è di legno. Inoltre, le sconfitte militari salvano almeno le ossa dei vinti da crimini verbali.

L'uniforme che univa è sparita: ogni ragnatelo di ossa si è steso all'ombra della religione nativa. Lo scrupolo dei seppellitori è stato ammirevole: nella parte più larga e più alta le croci – poco più sotto, separate da spazi e da cancelli, le stelle di David e le mezzelune. Per tre sole stelle, un campetto piuttosto largo. Le mezzelune sono più numerose. Ma anche le croci, tutte uguali, coprono diversi cristianesimi: romani, riformati, ortodossi. Un esercito così ricco di confessioni, non c'era stato in Europa dopo quello di Roma imperiale, dove, insieme al prediletto dai soldati Mitra, le divinità nazionali e barbare abitavano il comune castro.

Immagino la truppa qui sepolta, nel vivo dei suoi diversi fervori. Il soldato che muore avvolgendosi nello Shemà, il soldato che va all'attacco di una trincea cristiana facendo precedere dalla basmalà coranica la sua baionetta, il soldato, a cui non è stato distribuito il rancio, che si raccoglie sul salmo ventitré di Lutero: *Der Herr ist mein Hirte; mir wird nichts mangeln.* E poi il soldato nutrito dai popi e quello battezzato in Santo Stefano, con scapolari sicuri cuciti nelle brache. Atei, forse, qualche ufficiale molto colto, o qualche sottufficiale violento: ma tutti rituffati, alla fine, nell'amnio religioso della loro nascita. *Primum militiae vinculum est religio.*

Che cosa resterà di europeo all'Europa? Qualche vecchio catasto d'ossa come questo, ricordo delle sue guerre feroci? Le teche alpine custodiranno al di là del tempo concesso, come fossili, luci fuoruscite di civiltà in cerca di una lampada di minatori che le trattenga, certe parole e segni perduti, certi insostituibili conforti?

Quando si scontrarono per le mura insaziabili di Gerusalemme le truppe del re Antioco e di Giuda Maccabeo nell'anno 162 av. e.v., c'erano dalla parte del re, oltre a moltissima gente d'armi, trentadue elefanti da combattimento, messi in stato d'ebbrezza da una profusione di vino e more. Dietro ogni elefante c'erano mille uomini in cotta di maglia e casco di bronzo, ai lati cinquecento cavalieri scelti che non abbandonavano mai il mostro dovunque si dirigesse. Sul dorso della bestia c'era una torre di legno servita da quattro guerrieri, e un cornac indiano come timone. Si pensa all'incessante vigilanza umana intorno a certi congegni e macchine della guerra moderna: senza questa fragile muraglia, sarebbero come elefanti nudi, vittime facili di un tiro di giavellotto.

Durante lo scontro, Eleazar, fratello di Giuda, uscì dalle schiere d'Israele e si ficcò dritto nella spessura della falange, aprendosi la via con la spada. Arriva sotto all'elefante più grosso, che portava le corazze regali, lo sventra, lo uccide. L'elefante lo schiaccia con la sua rovina.

L'episodio è raccontato nel *1º Maccabei*, 6: il primo caso, forse, di vittoria individuale di un *kamikaze* su un carro blindato. (Il carro corazzato non è che una stilizzazione geometrica dell'elefante). Lo ritrovo nell'abbozzo di un codice miniato del secolo XV, nell'abbazia di N., sotto il dito del vecchio bibliotecario distratto, loquace nel sonno delle sue arterie, e in un affresco della stessa epoca nel vicino chiostro-necropoli di B. I due artisti montanari, se erano due, si saranno brevemente consultati tra loro sulla possibile forma di

un elefante. Devono aver concluso, essendo il cavallo l'unico animale da guerra a loro noto, l'elefante non potesse avere una forma molto diversa dal cavallo, ma con la caratteristica di un enorme pene chiamato Proboscide che, partendo dal centro della nuca e passandogli irriverentemente davanti alla bocca, scendeva fin quasi a sfiorargli lo zoccolo. Così l'hanno rappresentato: e questo favoloso Liofante, col suo guerriero semita che di sotto lo trincia, è il più strano monumento della pietà cristiana all'eroismo maccabaico.

La battaglia non è risolutiva, ma la resistenza ebraica induce alla saggezza il re: « Mandò a fare la pace con loro e quelli accettarono ».

Nel territorio dell'abbazia di N. prospera una taverna che spaccia un vino squalificato, e si nasconde un commercio molto più sordido. Lo scopro per caso, cercando l'entrata di una chiesa gotica, impasto di linee nobili. La porta è turata, ma nei fianchi sono aperti, in basso, nascosti da casse o attrezzi agricoli, due o tre fori con reti. Nella chiesa, a riconsacrarla con il loro martirio, sono stipate, in una vivente corruzione dolciastra, alcune centinaia di polli in attesa di raggiungere il peso da vendita che li farà uscire dalla tribolazione. Le uova prive di luce che si vedono nei negozi e sui banchi, sono spremute in questi ergastoli. Al servizio di alcuni monaci agostiniani, una esatta *mesnie* lavora, produce, vende, incassa, lucra. L'esemplare indifferenza cristiana per gli animali ha, in quella chiesa-pollaio-purgatorio, una testimonianza pregnante. Il feroce Domenico, strappando le piume all'uccellino che gli disturbava la predica, pensava che fosse il Diavolo, e voleva ridurlo all'impotenza. Ma qui ci sono cristiani tranquillizzati da Descartes. Questi piccoli automi cartesiani nell'inferno di una chiesa, che non sacrifica agnelli simbolici, mostrano bene applicata, da un gruppo di pratici contemplativi, l'inesauribile condanna della Genesi alla natura vi-

vente creata prima dell'uomo, di essere sempre, opacamente, premuta dal piede umano.

Il barocco è la sifilide dell'architettura e della figura sacra. Figlio sboccato della *Dame Vérole* nella sua più grassa epoca, ha portato il contagio materno nei ventri delle chiese, nelle cappelle, nelle cripte. Chi entra in un'antica chiesa che non ha saputo proteggersene, è aggredito dalle sue carie gommose, dalle furie dei suoi deliri terziari. I suoi segni sozzi sono dappertutto: incurabili, malvagi, e visitati con la melensa attenzione che prestiamo a qualsiasi sconcezza, una volta convertita in ' monumento storico '.

Il rococò sacro è un ramo dello stesso delirio, una sua faccia scioccamente femminile, più terroristica e più sfrenata, uno schiocco della *galanterie* che si acchiappa là dove Edgardo di Kent dice di non mettere la mano. Ne vedo un esempio nella chiesa svolazzante e gavocciolosa di questa tollerante abbazia, che agli automi di ogni calibro apre i suoi piazzali asfaltati. In una rotonda alcova di Pompadour gigantesca, che sparpaglia le sue croniche *fleurs blanches* sulle nere gualdrappe dell'Ordine, è radunata una scelta di cadaveri ben tritati, uno per ogni altare, secondo una prospettiva che alla ricercata sguaiatezza del contorno accoppia, quanti più può, colpi d'occhio idolatri sul trionfo della putrescenza corporale.

Il risultato è una scena di prodigioso sfacelo: il fruscio dell'avvolgimento pompaduriano nasconde, come ogni trincata galante nei baratri di una Corte o di un chiostro, un bel grappolo maturo di genuina morte.

> *Bubons qu'on panse avec de l'onguent gris,*
> *Plaque muqueuse où blanchit la fécule,*
> *On vous retrouve en leurs enfants pourris.*

I morti giocano bene il loro gioco. Nelle loro sfacciate urne di cristallo, si sono spruzzato il teschio di una veletta, e fasciato il vuoto del corpo di catenelle, me-

daglie, rosarii, cuori, piastre e fiori secchi, come sgretolati *hippies*. Per maggiore ebbrezza, ciascuno si è attribuito il nome di un martire cristiano, morto e sepolto migliaia di leghe lontano dall'abbazia e dalla valle.

L'unico animale cosciente di essere un *saccus stercorum* (perciò l'unico che lo sia) mentre non prova nessuna diffidenza o repulsione quando trova escrementi di animali, è preso da una mano di paura, e vorrebbe non aver visto niente, nel trovarne, per una stradina solitaria, d'uomo. Perciò, se si fanno, è pietà nasconderli.

Evidentemente, passando in un corpo umano, il nutrimento si carica delle oscure forze che lo abitano, e quando è lasciato a disfarsi lentamente in solitudine, alle mosche coprofile che dilatano la sua azione, irradia intorno a sé un'energia maligna, da cui si teme di essere colpiti, come da un occhio.

C'è, tra escremento e occhio, analogia. Ti senti colpito, da certi sguardi, come da veri getti escremenziali. (Lo sguardo erotico maschile, dal giusto orrore con cui viene accolto, talvolta, dalle donne che lo suscitano, si direbbe che ha forza e qualità di scagliato escremento). E in un escremento solitario d'uomo – il mucchio confonde e forse annulla gli influssi – si può vedere quasi un sinistro bulbo oculare in agguato, per aggredirti e toglierti, se non c'è adeguata difesa, l'amore e la vita.

Oh sconfinato terrore che emana dall'essere umano che ci è ignoto! Quando s'ignora tutto della psiche tenebrosa che ha cacato, nell'acre timore di una misteriosa realtà animica che agisca nel punto preciso di quella torva apparenza fecale, si cerca anche sfuggendo, anche girando gli occhi, tra la sua confusa testimonianza, la traccia sperata di un volto che rassicuri. È come sentire, al buio, un passo inaspettato che si avvicina, vedere un'ombra improvvisa sul muro. Un respiro di vacca dà largo al cuore, ma già un oggetto qualunque

toccato da uno sconosciuto in una stanza vicina è uno scatto d'angoscia. Per attenuare l'insopportabile paura che ogni uomo ha dell'altro, imploriamo e tastiamo subito, come avidi ciechi, il volto. Il volto, ambiguità impenetrata, appare come un asino carico di ogni grazia, con i sacchi sventrati da cui un'abbondanza di salvezza cola.

Bel simbolo e saluto di questa regione: San Floriano che spegne gli incendi. Una mano celeste versa sulle fiamme delle cure un secchione d'acqua che le estingue. Ma gli incendi ardono sempre, San Floriano versa acqua senza riposo.

In mandalico una scatola cranica piena di sangue è simbolo della suprema Beatitudine. Quando si trovano mistici e poeti che sembrano eccessivamente *sanguinare* nelle loro espressioni, pensare a questo e non al solito Sade.

Da questo tagliente Giudizio finale nella chiesa dello Spirito Santo di V. qualcuno dei credenti del luogo riceverà delizie e spaventi? No. Troppo credente, verrebbe creduto pazzo, e probabilmente lo sarebbe. E la nostra meraviglia, mentre guardiamo, è un omaggio ironico e freddo. Quella pittura esiste ancora fisicamente, eppure il suo muro è come una nudità cerchiata di tatuaggi incomprensibili. Senza fulminea partecipazione al mondo del credente, non c'è figura sacra che viva. Arte, storia, si sente bene che queste cose non esistono.

La madre di Villon, tra *paour* e *joye et liesse*, davanti alle pitture del convento dei Celestini, usava quel sacro, ed era usata, nell'unico modo possibile. Era una spasmodica altalena: i buoni su, i cattivi giù. Bisognava crederci: chi non credeva erano *quelques pédants crottez, vieux péteurs, songe-creux, écervellez, grimasseux, très idiots et très brutaux*. Ecco chi siamo, noi che guardiamo, secondo una predica del

padre Valladier per l'Avvento, in Saint-Germain-l'Auxerrois. Si vede la smisurata bocca di un mostro infernale, ingoiare un gruppo di dannati che hanno appena ritrovato, con costernazione, la loro fragile pelle nuda: ma è inutile sforzarsi, una goccia di paura non esce. Si pensa piuttosto che quel mostro carnaio è la vita che conosciamo, non la sua propaggine ignota, e la felicità degli scampati, la sua fine. A questo soffio arido, tutte le soavi figure svaniscono. E tuttavia la vita ha ruggito da quel punto piatto, come le belve morenti negli anfiteatri in rovina, e di là si è avventata su generazioni successive di atterriti prigionieri di un sogno. E adesso rivela, a chi sta abbeverandosi a un altro sogno, che è stato un gioco, che ha voluto soltanto scherzare un poco, crudele gatto, con qualche idiota condannato a morire.

Quando si trova una foresta di pini intatta, con giusto sole e strepito d'acque, c'è dentro almeno le tracce di un bivacco di *scouts*. Le loro fosse di rifiuti, i resti dei loro fuochi, avanzi di qualche sacrificio superfluo a una divinità melensa, denunciano l'obliquo passaggio profanatore.

Se fossimo veri primitivi, la foresta verrebbe da noi ferita, ma non sporcata. Il civilizzato moderno, anche corretto, se si ferma, mangia, fuma, legge un giornale o perde un bottone, inevitabilmente lascia dietro di sé sporcizia. I nostri oggetti d'uso nascono già sporcizia. L'unica cosa pulita che si può fare è « vuotarsi di feci e urina », come insegna la Raccolta Media, tra le lodi buddiste della vita solitaria, avendo però cura di non spargere intorno pezzi di carta. Uno sguardo a queste fosse: scatolette, bottigliette, sacchetti e stoviglie di plastica, giornali, carta unta, condom, reliquie di nutrimento maligno (i soliti insaccati), elastici, spago, lamette, fiori (raccolti e subito gettati via). Quando il civilizzato non è educato, getta tutto allo scoperto. Crede che Cibele sopporti, forse

anche gradisca, le sue immondizie. Ma un giorno i suoi leoni lo sbraneranno.

Siamo ospiti pesanti, su questa terra, e pesiamo già moltissimo anche quando il nostro sfregio di un luogo si vede appena. Basta una calza di nailon abbandonata per offendere la purità sacrale di una foresta. In America, stanno crescendo foreste d'immondizie più alte dei *sequoia,* grandi torri demoniache dell'impurità incorruttibile. La quantità dei nostri rifiuti è inimmaginabile: e quasi sempre si tratta di cose orribili, di materie imputrescibili. Oggetti che hanno avuto la cattiva sorte di servire all'uomo, respinti dopo l'uso dalla Terra del Fermento, condannati a diventare gli *strolbrug* dell'universale sporcizia.

Nella casa della contadina – piccola, rossa e azzurra, piedi neri, precisissima e cauta in pesi e denaro – che mi vende, finalmente, miele e uova, una mescolanza indifferente di cose d'oggi e arcaiche, eppure una vaga *pietas* superstite in tutto, forse trattenuta dai gesti leggeri e antichi, dal paesaggio pudico. Una piccola macchina per fare il burro, un misterioso altoparlante (per ricevere gli ordini del marito?), una vecchia stadera, l'immancabile calendario, un santo gotico. E scatole di conserve industriali: chi ha orti e campi si mette volentieri in casa prodotti non freschi, porta ai suoi morti i fiori *kitsch.* I soldi sono nascosti in qualche piega segreta della stanza vicina. Il marito, orrido e guardingo, va a cercarne di là per il resto, e rimane a lungo a frugare e a contare.

Le cose buone hanno un modo di uscire fuori, proprio solo delle materie preziose, lavorate da pazienza umana, e non si possono toccare che con leggerezza. La mano che trae le uova da un cassetto ha il dono giusto per prenderle: si ricevono, non come frutto di un contratto, ma con l'emozione di un naufrago. Guai a non capire il valore di quel che hai trovato, in questa lenta morte soffocata del nutrimento. Ricordarsi della parola dell'Upanishad: « Il nutrimento è Dio ».

Il miele ha il colore bruciato e trasparente di un bel pube. Cade nei vasi di vetro come uno stupefacente Tago aurifero, e tra le mani della piccola contadina alita un pronto spavento venerabondo, davanti a quella visione fluida del Dio di luce.

La città è angelica e sembra, vera, un racconto vago. Potrebbe avere un nome giuridico-sacrale, chiamarsi ebraicamente Mishpàt. Una legge urbana visibile e invisibile in un punto non accidentale della legge infinita. Fiume, vescovado, storia, chiostri, banda, museo, stazione, portici, osteria altro secolo. La pioggia è delicata, il rumore perverso non soverchia le voci buone. Un santo infantile, o nano, intriso di sangue, mostra sorridendo, compiaciuto come un bambino con la cartella nuova, un astuccio dove sono finissimi strumenti di tortura: esserne vittima, sarà il suo alfabeto. E com'è bella la clessidra col teschio, tenuta dal canonico di pietra, la faccia dura frollita da secoli di piede umano! Eppure questo Mishpàt incantevole si nutre legalmente e a pieni chiostri di animali uccisi. Il suo grasso calmo è fatto di loro, e anche il sorriso delle sue bambine. Le sue vetrine e le sue osterie traboccano con naturalezza di prodotti sanguinari, come le classiche illustrazioni dello *Struwwelpeter*. Il contrario sarebbe fuori dell'ordine, l'assenza di strage, imperfezione, rottura della legge. Escludi un'empietà fondamentale, e l'equilibrio rovina.

L'angelico non è che la crosta del diabolico. La presenza di un macello si sente in ogni giardino. La testa del vitello abbattuto s'introduce nella casa bene ordinata e muggisce agli ospiti che non se ne avvedono. Le digestioni, nelle notti sviate dai sogni, ce l'hanno per cuscino lubrico. Il porco squarciato è steso sotto i bambini che fanno colazione prima di correre alla scuola, si drizza come un *aspice in me* nei bagni riscaldati, o davanti alle porte delle chiese. Il sacrificio sanguinoso del debole non avrà mai fine. E la realtà

profonda della città è il suo macello senza sonno, senza tregue, senza vacanze: anche dove, per miracolo, gli uomini vivono tra loro in pace.

La notte stiamo a guardare, calmi, dalla camera, il cortile nell'afa dolce. L'ordine dei balconi, delle scope e dei secchi disposti sopra ogni balcone, dei corridoi illuminati che separano e collegano gli appartamenti, delle finestre buie e rischiarate, delle voci senza figura e delle figure senza suono, è uno spettacolo rassicurante. Una vecchia immobile è curva su un giornale, una donna getta al marito che ha bevuto la chiave. In questo lobo tenero di costruzione umana, nitidamente povera, svestita un poco dalla notte d'estate, di quel che il Gorgia platonico dice le qualità necessarie di una buona casa, *tàxis* e *kòsmos,* ordine e armonia, ce n'è quanto basta a produrre l'effetto che la città provoca nel suo insieme. Con in più una lumaca di struggimenti, un desiderio di emendare lo stile torbido, un impegno a non staccarne dalle verità umane la punta, di regolare su tutto quel che è *tàxis, kòsmos, mishpatìm* il proprio furto della parola, cercando (vecchio ideale, tu eri là, e ascoltavi?) nell'identità con l'archetipo, il compimento di tutto.

Tuttavia, nell'infanzia e nell'adolescenza, un momento simile sarebbe stato più intenso e più bello. Non si sarebbe fissato come particolari distinti, avrebbe lasciato una chiazza di sensazione indecisa. Chi ti è a lato assorbe in sé, femminilmente, la sensazione che gli viene offerta, filtrata dall'amore, la sensazione che l'età più oscura avrebbe tenuto come una preda. C'è un fiore spaccato nella mia mano, e la sua parte sottile va a inumidirsi spontaneamente, certa della sua via, sul respiro vicino.

Nelle farmacie di Istambul, dove si vedeva un feto in un boccale, era segno che vi si praticavano aborti.

Il bambino nel boccale è un'immagine del pensiero marxista come ideologia al potere, e come scolorito costrittore di un pensiero individuale incapace di rom-

perlo e di superarlo: tutto quel che viene fuori incessantemente, dal pensiero vivo, di nuovo, di diverso, di antico e di strano, è fatto abortire in un retrobottega sordido, e sul contenuto invariabile del boccale esposto ai passanti, la disordinata forza pensante deve conformare miseramente tutte le figure del suo genio.

Ecco: un volo orizzontale di Combattenti, ai quali la Vittoria ha fornito le ali, remiga nel turchino, mentre una donna nuda, di cui il pube depilato garantisce l'Onestà, i piedi posati sull'estremità – fatta palma di mano – dello stormo, guarda di fronte a sé, in un raggiante Futuro. I Combattenti portano la donna, il cui nome è Terra Redenta, alla Dea Roma, la quale è una testa priva di corpo (Roma è *Caput* essenzialmente), una testa grigio-bluastra, sguardo di ghiaccio, casco guerriero d'oro e, purtroppo, bocca rossa e vorace di sudata Licisca. Potrebbe essere il ritratto di Wanda, la frusta di Sacher-Masoch. Che cosa farà Roma, di quelle nudità appena redente? Sotto il volto dei Combattenti vittoriosi si apre una specie d'imbuto, uno di quei burroni che Klimt sapeva riempire, e lì si verminano, con giustizia, inutilmente compianti dalle convulse spade di una coppia di biondi Imperi Centrali vedovati, i vinti.

I monumenti all'ingegnere Luigi Negrelli, sfortunato ideatore del canale di Suez, sono istruttivi. Le lapidi gridano al deserto la sua gloria: triste per lui, ma con giustizia, perché la parola *Suez* è di quelle che oggi gettano fuoco, e sugli ideatori, anche il fortunato De Lesseps, cade a rovesci l'acqua dell'oblio.

Il taglio di Suez, incisione vulvare alla congiunzione dell'Afrasia, praticata dalla migliore chirurgia europea del secolo XIX, fu uno dei più radiosi contributi della religione progressista alla definitiva pace tra i popoli. Dalla deflorazione afrasiana, fecondi scafi d'ogni bandiera avrebbero fatto scaturire commerci sempre più floridi, mentre una Compagnia internazionale, simbo-

lo di unità, avrebbe imparzialmente governato, vigilando sul carattere pacifico dei carichi, la nuova Arteria mondiale.

Invece di Irene, Suez partorì Bellona. L'ingegnere si era affaticato per la geopolitica, il traffico di armi, lo stolido nazionalismo. Che cos'è, dopo neppure un secolo, quel famoso Canale? Un cimitero di corpi e di navi, un deposito di mine, una carta moschicida dell'odio e dell'intrigo, un crocevia del delitto tecnologico, un boccone avvelenato, una cronica infezione, la porta dello Zar sulle vie della regina Vittoria, una saracinesca abbassata da quindici anni, che c'è più rischio ad alzare che a tener chiusa.

Avvicinate fisicamente i popoli e avrete scariche di morte. I popoli sono gabbioni di energie tremende, che un demiurgo prudente aveva isolato con acque, giungle, ghiacci. Se li unifica il filosofo non succede niente, ma i navigatori per rapina e gli ingegneri idealisti procurano grandi disastri.

Anche la diga del Nilo ad Assuan, per Iside l'ultima morte fisica, compiuta tra le solite litanie del latte e del miele, si annuncia come una prossima catastrofe ecologica, l'inizio del macabro declino di antiche forme di vita planetaria. Tocchi con i ferri della moderna tecnica la terra faraonica, e una delle maledizioni premute nel suo interno esce fuori di notte e, tutti muti i tuoi radar, si avvicina, ti sbrana.

Grandi delitti si compiono in America. Dice Beccaria che non sempre i grandi delitti indicano il deperimento di una nazione.

L'ultimo genere di pittura che abbia conservato un senso magico e propiziatorio autentico è il tatuaggio.

Tornato, con buoni ricordi, a casa. Riprendo (ma un giorno libero da loro, al sicuro, l'ho mai avuto?) a vivere in mezzo agli automi.

Nella convivenza con gli automi (il brutto, i peri-

coli, il gas, i rumori), che sono in quantità veramente paurosa in ogni luogo strapopolato dove il denaro sempre più richiesto serve solo a comprarne, ho quasi esaurito, e ne trascino stancamente i residui slabbrati, le mie più che esercitate, le mie lungamente attive capacità di adattamento. Non grandissime, però sicure. Nel '25 mi sarei certamente adattato. Nel '50 avrei, con qualche difficoltà, tollerato. Oggi, tutte le strade, i boschi, le rive, i ponti invasi dagli automi, non posso più. Subisco malamente, con rivolte sterili, spaventi da topo, eroe passivo e malinconico. All'ombra delle grandi incinte, che da noi non mancano, riesco qualche volta ad attraversare le strade. Mi mescolo o mi accodo all'infanzia, nell'illusione che gli automi la rispettino. Perfino un prete, una suora, mi sembrano ripari utili.

Forti amuleti – una compagna carismatica, la comunicazione con qualche amico – mettono un attivo schermo di frescura tra me e l'orrore dell'automatismo, cresciuto dentro lo scasso dei miei nervi come uno sterminato albero di incubi. Ma, nonostante le preziose frescure a cui mi aggrappo, l'arsura automatica si fa ogni giorno più rovente e più penetrante. Anche con la carezza sugli occhi, si è perduti e indifesi.

L'automa moltiplica la parte maligna di ogni uomo, la eccita e la rivela in quelli, che privi di automa, potrebbero essere inoffensivi. Siamo perciò in un bagno di cosa maligna. Le donne, ho notato, resistono meglio agli automi, come certi famosi microrganismi alle trovate mediche, impregnandosene. Tra le colate di automi, la donna si muove bene e si fa più forte, l'uomo s'impiglia si arroventa e si liquefa.

Solo l'incoscienza completa, da sonno della ragione, dell'atrocità e dell'assurdità di questa convivenza, o il rifugiarsi disperati nell'automa per essere, finalmente uguali a tutti gli altri, raccolti con degnazione e protetti dalle sue lamiere, offrono una vera e una illusoria salvezza.

Siamo così, in un certo senso, scrittori *nuovi*, perché ci è toccato di vivere e di scrivere tra un eccesso di uomini e di automi, tra uomini con la faccia nascosta negli automi, in un paesaggio che ha perduto l'aspetto umano, in mezzo a una natura che sta diventando tacitamente anomala. Questo è nuovo per noi, anche se la mutazione era fissata *ab aeterno*. Io assisto alla maturazione in me, tra i miasmi che vorrei fuggire, di un involontario, diligente pestigrafo.

Ho appena intravisto un'agricoltura nordica apparentemente sana, dove la malattia è quella generale della terra e dell'uomo meccanizzato, ne ritrovo un'altra così avvilita che la sua parola stessa, da *colo*, è ormai ironica. Niente agro *culto*. Prevalgono odio, negligenza, indifferenza, disprezzo, un sordo furore per la mediocrità dei guadagni, e la funesta convinzione che coi tormenti e le offese si sfrutta meglio un campo. Si può vedere qui un uso nuovo e sorprendente: i sacchi di plastica comunali dei rifiuti, adoperati con il loro contenuto come fertilizzanti. Dai solchi arati, spuntano testine di bambola, tubetti di dentifricio, ossi di pollo arrosto, garze insanguinate, lampadine, spaghetti, polsini, scatole di detersivi, biscotti, giarrettiere, giornali sportivi, colli di bottiglia, orecchini, pomate antireumatiche, rocchetti di filo, manichi di pentole, vermi del cibo, tutta l'anima dei poveri avanzi di una civiltà ugualitaria.

Se lo spregevole contadino che pratica questa agricoltura escatologica crede, in questo modo, d'influire sui prodotti della terra, certamente non ha torto. La terra gli risponde. Il frutto esce. Ma quale risposta? Quale frutto?

Una giusta massima si può trovarla perfino in un giornale. Come, in un settimanale americano, questa: *the result of massive production is massive filth.*

Un adultero morì di colpo. Fu subito dannato.

Qualche tempo dopo, col permesso divino, apparve alla donna del suo peccato, e per provarle l'intensità del fuoco che lo divorava *emisit urinam quae fuit sicut cuprum bulliens*. Non ci volle altro, per indurla a una pronta penitenza. Se potessimo persuadere le cose più importanti, con un'eloquenza così semplice, quanto tremendo sforzo di parole ci sarebbe risparmiato.

Perdendosi le specie animali, per l'usurpazione e la violenza dell'uomo, tocca adesso all'uomo farsi più animalesco, più preciso specchio di quegli archetipi di cui ha spento il seme, per compensare nel proprio istrionismo e dolore le perdite che ha causato.

Conosciamo quasi tutto. Psiche non ha più segreti, e ogni giorno un titolo assicura: « Imminente la scoperta del segreto ultimo della vita ». Probabilmente, è questione di giorni. Sempre nuovi laboratori si aprono, altri ricevono fondi e allargano il campo della ricerca. Le notti dei laboratori sono tutte bianche. Non si può dormire, mentre la vita è in agonia. I ricercatori, giurato di dire l'ultima parola della conoscenza, sembrano un cane stitico, che dopo molti sforzi riuscirà sicuramente ad espellere la sua fame del giorno prima. Perciò non voglio più coltivare come mistero un mistero che non è già più un mistero per il microscopio elettronico e per le sue viste pendule. Altri misteri restano, aperti a una radicale ignoranza, molto più oscuri di quello della vita, su cui è scritto l'annuncio di liquidazione. Come saranno le mutande delle zingare? È più penetrante il pensiero di una statua? Nessun laboratorio saprebbe dirlo, per ora. Vecchi misteri per un mondo nuovo – sempre più nuovo.

« Offriremo, per tori, le nostre labbra ». È in *Osea* 14, 3.

La fiducia nelle *labbra* merita premio. Non si tratta

di suppliche, per cui vale il *Desine fata* della Sibilla, ma di una forza che s'impone.

La parola veramente umana non ha perduto, non perderà, il suo potere essenziale di placare, offrendosi tempestivamente, le divinità irritate.

Pierre Klossowski

SADE E FOURIER

Sarà qui esaminato soltanto quell'aspetto del pensiero di Sade atto ad illuminare il comportamento patologico del nostro mondo industriale, nella misura in cui esso appare prefigurato nella descrizione sadiana. E tenteremo un confronto tra questa e la visione di Fourier, il quale, muovendo dalle osservazioni di Sade, anticipa le *possibilità* che il mondo economico moderno riserverebbe alla vita impulsionale.

Il dibattito che promuoviamo tra Sade e Fourier prende l'avvio dal seguente quesito: in quale maniera l'economia, indipendentemente, ma forse proprio per il fatto stesso della legge della domanda e dell'offerta che è alla base degli scambi, possa rivelarsi un modo d'espressione, di rappresentazione e d'interpretazione della vita affettiva in sé.

Testimoni degli sconvolgimenti sociali del Consolato e dell'Impero – Sade muore nel 1814, Fourier nel 1837 – ambedue sono in qualche modo gli indovini delle metamorfosi dell'affettività nella sua lotta con le forze repressive delle istituzioni moderne, come anche delle metamorfosi delle forze repressive nella loro lotta con gli affetti. Ora, se questa lotta dà luogo ad una metamorfosi reciproca delle forze in contrapposizione, ciò avviene perché l'impulso sessuale e in particolare le forme dell'emozione voluttuosa diventano immediatamente oggetto delle norme dell'economia esistente in quel momento determinato.

La prima forza di repressione che sorge all'interno degli impulsi, è la *formazione dell'unità organica e psichica del supporto;* repressione che, muovendo dal

supporto, corrisponde *a una coartazione che il supporto subisce nel corso della lotta condotta dagli impulsi contro quelli tra essi che concorreranno a costituirlo.* Ora, all'esterno, la repressione, e dunque anche la lotta, si prosegue non appena l'unità individuale del supporto viene integrata, e quindi definita da una gerarchia di valori ai quali corrisponde una gerarchia di bisogni: la gerarchia dei bisogni è la forma economica di repressione che le istituzioni esistenti eserciteranno, con e attraverso la coscienza del supporto, sulle forze imponderabili della sua vita psichica. Grazie alla propria acquisita unità organica e morale, l'individuo non formula a se stesso, nel suo ambiente, la vita impulsionale, se non come un insieme di bisogni materiali e morali; vale a dire che gli è consentito affermarsi non per mezzo dei moti della vita affettiva, ma, in quanto possessore della propria unità, per mezzo della sua attitudine a possedere beni esterni a sé, a conservarli, a produrne, a darne per consumarne altri, a riceverne, purché si tratti sempre di oggetti e non d'altre unità viventi, a meno che ciò non si verifichi in condizioni tali da rendere *legittimo il possesso di esseri viventi come semplici oggetti.*

Per comprendere come l'emozione voluttuosa possa essere soltanto oggetto di mercato diventando così, nella nostra epoca d'industrializzazione a oltranza, un fattore economico, bisogna considerare per un attimo quel che si intende con i termini di sessualità e di erotismo. Infatti potrebbe darsi che le forme dell'emozione voluttuosa rivelassero un nesso ad un tempo segreto e tragico con il fenomeno antropomorfo dell'economia e degli scambi.

A partire soprattutto da Sade (e quindi assai prima di Freud), che cosa si può vedere nella descrizione della perversione, e cioè nella emozione voluttuosa che si riferisce ad un oggetto apparentemente incongruo? Il comportamento che Sade analizza cominciando da quelle che egli chiama passioni semplici fino alle complesse, e che noi chiamiamo perversione, altro non è

se non la *prima reazione contro l'animalità pura, e dunque una prima manifestazione interpretativa degli impulsi stessi, atta a scomporre quel che abbraccia genericamente il termine di sessualità, e cioè da una parte* [*nell'*] *emozione voluttuosa che precede l'atto della procreazione, e dall'altra* [*nell'*] *istinto di procreazione specifica* – (ovvero Propagazione e conservazione della specie) – *due propensioni sul cui confondersi è basata l'unità dell'individuo atto a riprodursi,* e la cui separazione prolungata, nonostante il compimento organico dell'individuo, invalida la funzione stessa del vivere. Il termine perversione non può allora che designare il fissarsi dell'emozione voluttuosa ad uno stadio precedente l'atto della procreazione, mentre i termini sadiani di passioni semplici combinantisi in passioni complesse designano i vari artifici con i quali l'emozione voluttuosa iniziale, nella sua capacità interpretativa, giunge a scegliere, tra diverse funzioni organiche, nuovi oggetti di sensazione per *sostituirli* alla sola *funzione procreatrice e tenere così indefinitamente sospesa quest'ultima.* Tali sostituzioni, tali artifici, che cosa sono se non altrettanti *prelievi operati* sull'*istinto di propagazione*? Donde il momento che determina ulteriormente nell'individuo un comportamento antispecifico, antigregario. Tuttavia, a livello individuale, tale comportamento porta a svariati gesti, o meglio ancora a un gesto unico che è, in Sade, il gesto antigregario per eccellenza, quello della sodomia, segno-chiave di tutte le perversioni sadiane. Ora, che cosa presiede a questo gesto? *Quella stessa capacità interpretativa dell'emozione iniziale* con la quale viene operato il *prelievo* sull'*istinto di procreazione*; la forza pulsionale *prelevata* costituisce allora la *materia d'un fantasma* che *l'emozione interpreta*; e il fantasma *assume qui il ruolo dell'oggetto fabbricato*; l'uso del *fantasma* attraverso la forza pulsionale *dà un prezzo all'emozione* che si *confonde con tale uso;* e *l'uso del fantasma che procura l'emozione vuole, nella perversione, che questo appunto non possa*

essere oggetto di scambio. Interviene qui la prima valorizzazione dell'emozione provata: un *impulso* che diciamo *pervertito* per il fatto stesso che si rifiuta al *compimento gregario della unità individuale,* alla funzione procreatrice dell'individuo, *si propone nella sua intensità come ciò che non è scambiabile,* dunque *senza prezzo.* E benché l'unità dell'individuo giunga a completarsi fisiologicamente, nella sua apparenza corporale, essa è in qualche modo barattata con il *fantasma* sotto la cui coazione esclusivamente si mantiene.

Fourier scrive un'opera insolita, importante, delirante quanto quella di Sade; tuttavia il delirio di Sade non è un delirio *bizzarro.* Al contrario Sade rispetta, e con tenacia, le regole dell'espressione classica, benché preluda sovente al pathos romantico.

Fourier, in una prosa spesso sottile e raziocinante, si forgia tutto un vocabolario (secondo un sistema che egli crea punto per punto), il quale ha insieme qualcosa della follia pura e del visionario; e con esso – in ciò consiste appunto la sua genialità – esercita i suoi sarcasmi sulla realtà, vale a dire sulle norme esistenti. La terminologia bizzarra di Fourier, che serve a classificare le varie passioni umane, riflette un ordine *possibile* che egli rende attuale proprio per mezzo della sua visione; e in nome di questa attualità visionaria, esercita la virulenta satira dei costumi e delle situazioni grottesche della società in cui vive.

In Fourier dunque, la profezia della felicità futura (utopica, cioè non ancora esistente), corrisponde ad una critica *esplicita* del mondo economico esistente.

La differenza con Sade è che nel marchese la critica resta sempre confusa nella violenza del quadro sociale descritto dalla sua opera. Una prima spiegazione di ciò può cercarsi nell'estrazione piccolo-borghese di Fourier, commesso di negozio durante l'Impero e la Restaurazione, con un'esperienza quotidiana degli affari, mentre Sade, grande proprietario terriero imbastigliato dalla suocera, ma dedicatosi ad un'opera immensa, una volta libero e rovinato dalla Rivolu-

zione, conoscerà solo preoccupazioni di denaro, come quasi tutti i letterati nella società moderna.

Rispetto a Fourier, Sade sembrerebbe esser stato profeta di sciagura, vale a dire che quel che egli ha rappresentato sul piano della creazione immaginativa si è verificato e continua a verificarsi smisuratamente attraverso il fenomeno sociale del mondo industriale. Ma se i fatti sembrano dar ragione a Sade, dire che Fourier, profeta della felicità, sia un falso profeta, per non dire semplicemente un utopista, è questione di interpretazione o per lo meno di complicità. Dar ragione a Sade contro Fourier significa, secondo Fourier, *volere* l'irriducibile. Ora, dal momento che Fourier si presenta e si comporta come profeta di felicità, vuol dire che per lui *nulla è irriducibile* in ragione della potenza erotica stessa, la quale, in Fourier, è una potenza « divina » e di conseguenza essenzialmente creatrice. Prendere le difese dell'*irriducibile*, come fa Sade (in nome dell'ateismo integrale), significa tradire e colpire direttamente la potenza erotica che Sade ha tuttavia voluto edificare e che simultaneamente, e deliberatamente, ha incatenato alle istituzioni, condannandola a distruggersi assieme a queste; in altri termini, Fourier rimprovera amaramente a Sade di aver esplorato un terreno comune ad ambedue in modo tale da rendere già in partenza inorganizzabile il progetto fourierista del libero gioco delle passioni. Tuttavia la profezia della felicità falansteriana prende l'avvio dal quadro che Sade ci dà delle perversioni. Ciò che esiste implicitamente in Sade, ciò che Sade sembra distruggere con accanimento per mezzo dell'espressione razionale, e cioè la beatitudine voluttuosa, viene reintegrato da Fourier nel suo progetto: separare dalle funzioni vitali della specie umana le passioni in quanto mostruosità, porta alla rovina queste medesime passioni. Per reintegrare la perversità nelle funzioni vitali bisogna dare all'aggressività la possibilità di creare il suo oggetto: la serietà della perversione deve essere sostituita dal gioco.

Il quadro sociale dato da Sade come sfondo al suo romanzo capitale, *L'Histoire de Justine et de Juliette,* è ricalcato sui tipi di perversione descritti nelle *120 Journées de Sodome*; i personaggi perversi che egli inventa sulla base dei casi patologici catalogati nelle *120 Journées,* non agiscono più necessariamente in case chiuse, bensì s'organizzano ciascuno a seconda della propria condizione, stato, fortuna e poteri, chi nella sua casa, chi nella sua residenza di campagna, chi nel suo palazzo, chi nel suo laboratorio. Nobili o plebei, finanzieri, ministri di Stato, prelati o vescovi, signori, si improvvisano locandieri, chirurghi, chimici, rapinatori di strada. Con ciò (influenzato dai romanzieri inglesi di cui decanta il realismo, tra i quali Fielding, e non soltanto il fantastico del romanzo nero di Anne Radcliffe) Sade intende dimostrare che le istituzioni esistenti di qualsiasi regime (Direttorio o *Ancien Régime*) sviluppano implicitamente quel che noi chiameremmo polimorfia perversa, e quindi strutturano le perversioni. La prospettiva di Justine (*Ancien Régime*) era quella della vittima piena di illusioni circa le norme e le istituzioni normative. La prospettiva di Juliette è quella dei carnefici e dei mostri nelle cui mani giacciono le istituzioni che essi utilizzano ai fini delle loro anomalie. I guardiani privilegiati delle istituzioni non fanno che obbedire a tale strutturazione istituzionale della perversità di fondo, per una perfetta connivenza con i mezzi di repressione che essi stessi subiscono moralmente prima di praticarli all'esterno e trarne delle forme di godimento: tanto meglio essi manterranno le istituzioni, quanto più parlano deliberatamente il loro linguaggio, dando allora una forma consistente alle proprie propensioni perverse che non ne avrebbero alcuna senza tali istituzioni. E anche per questo motivo Sade dà loro un rigore d'espressione e d'argomentazione perfettamente razionale senza dover ricorrere all'invenzione di un linguaggio cifrato. Ora, è cosa stabilita che questo linguaggio, proprio perché razionale, è, appunto, cifrato: è cifrato

per coloro che Sade crede suoi complici in atti e pensieri. La *Société des Amis du Crime* si forma laddove la mostruosità può liberamente esplicarsi. Ma gli « Amici del Delitto » non hanno bisogno di sovvertire le istituzioni: queste sono già sovvertite per il solo fatto che la Società clandestina esiste.

Fourier vuole rompere proprio con quest'idea di società clandestina, così come rompe con la filosofia atea: la *clandestinità* è stata feconda in un dato momento, ma resta anch'essa determinata da ciò contro cui vuole lottare. Fourier riprende le forme dei raggruppamenti di *complici* al loro punto di partenza: *nelle passioni incompatibili con l'ordine costituito.* Non si tratta più di mantenere l'equivoco d'un linguaggio razionale che faccia il gioco esoterico delle anomalie. Bisogna reinventare un linguaggio come *idioma delle passioni*: proprio quello che Sade rifiutava assolutamente di fare, quello di cui non si curava: per Fourier si deve *ricostruire il linguaggio secondo una logica propria delle passioni* e restituire così l'*intelligibilità alle anomalie* che il *linguaggio razionale manteneva nell'incomunicabile.* Solo in questo senso il perverso cessa d'essere un perverso – e la mostruosità integrale d'essere mostruosa, per diventare l'espandersi delle forze *vivibili*: sarebbe questo, secondo Fourier, il sovvertimento positivo delle istituzioni: esse non devono più « strutturare » le perversioni, come nella descrizione del quadro sociale di Sade, bensì le perversioni devono a loro volta crearsi le loro istituzioni.

Come le creeranno? Per mezzo di *forme d'attività proprie* che esigono dei raggruppamenti: le varie classi d'età che preparano i gruppi d'affinità progettati da Fourier, rivelano in lui una preoccupazione che in Sade è del tutto assente: e cioè *come si sviluppa una perversione non appena le si fornisce l'oggetto?* Donde il rilievo dato alla psicologia infantile. In Fourier,

il bambino e il suo mondo occupano il primo posto *come terreno in cui le istituzioni, pretendendo di soffocare sul nascere i prolungamenti libidinali* dell'essere umano, non fanno invece che *coltivare le anomalie sterili.*[1] Ora, bisogna respingere subito la prospettiva dell'odierna terapeutica psicanalitica, oltre alla nozione di perversione, si deve scartare anche quella di nevrosi. Come in Sade, nemmeno in Fourier v'è *la minima idea di guarire gli esseri* dalla perversione o dal suo rovescio, cioè dalla nevrosi. L'immaginazione imprigionata nel fantasma d'una perversione aspira a liberarsi nella *creazione* d'un oggetto: vale a dire a liberare le sue forze in maniera da situare *al di fuori* la sua coazione e significarla, il che equivale a riconoscere come legge ciò che motiva l'emozione. Ma sarebbe altresì errato credere che lo spirito di « privilegio », l'ambizione e l'orgoglio, l'esercizio del potere siano considerati un vizio o un male: per Fourier (come per Sade), le aspirazioni aggressive devono essere salvate. Tuttavia le *caste clandestine* che Sade preconizzava, e nelle quali si sarebbe esercitata impunemente la libera immaginazione, sono per Fourier soltanto uno *sterile arbitrio.* Di fronte alle immense risorse che ogni nuova generazione rappresenta – la società clandestina resta povera in quanto ripiegata su se stessa. Invece, il principio alla base dei raggruppamenti clandestini deve essere mantenuto, per estendersi a tutta la società esistente: vale a dire che questa deve disarticolarsi, disgregarsi in tanti raggruppamenti affettivi a tutte le età e a tutti i livelli: così si può notare che, in rapporto a Sade, Fourier progetta una competizione di molteplici « clandestinità » nel senso che gli affetti, in quanto propensioni determinate da un oggetto particolare, restano segreti gli uni rispetto

1. Simone Debout fa giustamente notare che Fourier non riconosce al bambino alcun moto libidinale. Ma se a questo proposito egli mostra dei limiti, il fatto che il *gioco* si sviluppi a partire dall'infanzia e si mantenga in tutte le età, compensa largamente questa sua mancanza di perspicacia.

agli altri, prima d'esser messi a confronto con quelli in cui troveranno la loro combinazione complementare. E infatti ogni gruppo di affetti resta « clandestino » rispetto a un altro gruppo, in quanto è fondato su emozioni i cui fantasmi, all'inizio, non possono comunicare che nel loro circuito: bisogna dunque creare una sfera in cui *uno o più simulacri* siano in grado di esercitare una virtù mediatrice affinché *a livello individuale uno scambio di fantasmi* complementari permetta una cooperazione tra i diversi gruppi.

Sade – prima di Nietzsche – attacca lo spirito gregario: ambedue – ma in prospettive e formulazioni di origine diversa – scorgono nella specie soltanto una materia prima che non si giustifica se non attraverso elaborazioni eccezionali: mostri, per lo spirito gregario. Tuttavia la qualità intrinseca del mostro è di non essere una semplice unità individuale; al di qua e al tempo stesso al di là dell'individuo, il mostro spezza la propria unità a vantaggio dei fantasmi che ne fanno un mostro. Per Sade (come per Nietzsche), l'individuo è sempre e soltanto il fortuito luogo di incontro di vari impulsi, i quali, non potendo pronunciarsi altrimenti che attraverso un supporto, non concedono a questo che un'identità e una durata d'identità illusoria. Il tempo d'una lotta. E allora, che cos'è l'eccezione? una riuscita momentanea della « natura » che, secondo Sade, non giungendo mai a dichiararsi completamente negli esemplari della specie, vi riesce solo distruggendo in un unico atto le proprie specifiche funzioni. Il che è provato dal gesto sodomita il quale, proprio appunto perché colpisce la legge della propagazione della specie, diventa per Sade il gesto-chiave della mostruosità integrale.

Dal punto di vista di Fourier, Sade sembra distruggere ciò che afferma nel momento stesso in cui lo afferma. Per Fourier la pretesa mostruosità non appartiene esclusivamente a pochi privilegiati che la realizzerebbero integralmente a discapito della specie. La ricchezza ancora insospettata della polimorfia co-

siddetta perversa, ossia della diversità passionale, non è il prodotto di forze cieche ma, al contrario, è nei disegni d'una « creazione divina ». Nel suo complesso l'umanità costituisce il supporto dell'Eros universale. Non i mostri fortuiti permettono di sperimentare integralmente l'Eros universale, bensì il carattere di volta in volta elaborabile e organizzabile degli impulsi. Il numero, la quantità, lungi dal disperdere le emozioni rare e singolari, contribuiscono invece a diversificarle; la quantità degli esemplari non ripete mai la stessa emozione, bensì assicura l'espressione della sua infinita varietà. Dal momento che gli impulsi sopravanzano sempre l'unità dell'individuo nei suoi fantasmi e la rendono *idonea* per la sua pluralità passionale ad *associarsi* ad altri impulsi in altre unità, *bisogna che la legge degli scambi* (domanda e offerta) *riguardi dei soggetti non più economicamente determinati dalle istituzioni, ma psichicamente affermati: poiché il vero produttore e il vero consumatore non sono affatto l'unità puramente fittizia dell'individuo, bensì i suoi impulsi fantasmatici – ossia, allo stato attuale, la sua pretesa anomalia.* L'appropriazione della polimorfia perversa da parte del mostro integrale descritto da Sade, non sarebbe dunque altro, agli occhi di Fourier, che la replica necessaria al fatto che le istituzioni s'appropriano dal canto loro delle funzioni vitali nell'individuo, in nome d'una concezione errata delle norme della specie, da cui traggono il vantaggio di sterilizzare nell'individuo le propensioni perverse al fine di poterle meglio dichiarare improduttive. Ma il rapporto fra il mostro integrale e le norme istituzionalizzate, e fra le istituzioni e le anomalie, è bifronte: l'appropriazione delle attitudini perverse ha il suo riscontro nella situazione opposta, quella del regime economico esistente: l'appropriazione delle ricchezze da parte di alcuni sancisce la *frode negli scambi psichici,* così come nella ripartizione dei beni materiali. Il mostro « economico » polarizza il mostro « psichico » – in mancanza d'una economia

fondata sul carattere psichico degli scambi, ovvero d'una interpretazione patologica (delle leggi) della domanda e dell'offerta.[2] Anche su questo punto Sade e Fourier sembrano totalmente inconciliabili.

È in causa qui la comunanza di « beni psichici » – ovvero delle ricchezze della polimorfia perversa e il modo di questa comunanza attraverso gli scambi, il che presuppone che tale genere di ricchezze siano « comunicabili » per essere scambiabili.

Se Sade mostra chiaramente nei suoi progetti di società segreta che il mostro, il perverso deve contare su dei complici, egli concepiva tuttavia la legge degli scambi soltanto in maniera istituzionale; complici, i mostri sadiani « scambiano » per tradirsi vicendevolmente e nulla è meglio accetto della frode nella mostruosità integrale.

2. È necessario sottolineare a questo punto che Fourier intende la comunanza in senso innanzitutto psichico e che l'« espropriazione » è una comunanza morale che non presuppone all'origine né un livellamento né un'espropriazione delle fortune – il che sarebbe contrario al principio ludico dell'emulazione. Il falansterio deve raggruppare proprio quelli che si differenziano in partenza a seconda che possiedano o non possiedano, e a seconda di *quanto* possiedono e non possiedono. Tuttavia in questo sistema d'associazione i più fortunati materialmente sono in pratica ammessi solo perché si trovano al servizio di quelli che, pur sprovvisti di mezzi, sono tuttavia i più ricchi di immaginazione passionale.

Se l'intera società deve scomporsi in una moltitudine di serie, ovvero di falangi che rivalizzino secondo lo stesso principio del libero gioco delle passioni, e se, per la regola delle competizioni e delle prove, deve stabilirsi, secondo Fourier, una gerarchia puramente passionale (la quale darebbe luogo a una « nuova nobiltà », a una nuova « plebe », a un nuovo « sacerdozio ») – sempre sottostando ad una regola di gioco dove ciascuno possa, secondo il proprio comportamento psichico, ora accedere ad un rango ludicamente « superiore », ora scadere ad un rango « inferiore » – senza che intervenga mai un declassamento irreversibile, dal momento che tutte le eventualità non sarebbero mai considerate se non in conformità a questo stesso libero gioco delle passioni: allora è evidente che tale progetto medesimo è concepito nel contesto dell'epoca di Fourier come una ironizzazione affabulante, la quale, pur nella sua ingenuità, somministra una lezione profonda: *e precisamente che se c'è espropriazione dell'io psichico a favore della polimorfia degli impulsi, ne deriverà un'espropriazione materiale dei beni di ciascuno a beneficio degli scambi psichici di tutti,* come intende Fourier con la sua singolare istituzione dell'angelicato.

E non potrebbe essere diversamente, poiché le istituzioni e gli individui da esse definiti non esistono se non per frode nei confronti degli impulsi che sordamente li guidano.

Sade ignora consapevolmente qualsiasi possibilità e dunque qualsiasi nozione di scambio a livello passionale, e a maggior ragione al livello delle perversioni. Proprio nell'incomunicabilità di quel che provano in sé gli esseri, gli uni di fronte agli altri, Sade vede, ancor prima di postularla in quanto prostituzione universale, una mutua espropriazione tra gli esseri. Espropriazione che dipende da un'emozione non scambiabile. Basta solo che uno dei partner pensi all'altro, ed ecco che gli restituisce la sua proprietà morale e fisica: ma è appunto perché non potrebbe mai rinunciare ad appropriarsi dell'io altrui, che egli può espropriarlo nel suo incomunicabile fantasma. Per Sade esiste soltanto un simulacro di comunicazione, che è quello della venalità prostituzionale – simulacro (significato da quell'equivalente universale che è il numerario), il quale non può dare, di quel che un essere *rappresenta in quel momento* per colui che ne gode, nessun'altra intelligibilità al di là di quella propriamente corporea, e cioè *quanto* il suo corpo può *valere* per e nel fantasma dell'altro.[3]

3. Agli occhi di Sade il problema sembra per un momento spostarsi, quando, facendo proprie le idee rivoluzionarie, partecipa temporaneamente anch'egli alle nuove istituzioni. Ciò avviene quando compone il libello *Français encore un effort si vous voulez être républicains,* contenuto nella *Philosophie dans le boudoir,* dove pensa di affidare allo Stato l'applicazione delle sue idee a proposito della perversione, e immagina una *collettivizzazione* di tutto ciò che è esposto nell'*Histoire de Juliette. Juliette* viene redatta contemporaneamente alla *Philosophie dans le boudoir,* all'epoca del Direttorio – ma il progetto di collettivizzare la mostruosità integrale sembra totalmente refutato dal proprietarismo ateo dei personaggi che sono suoi portavoce in *Juliette.* Ora, anche in questo progetto, che sembra avvicinarsi maggiormente alle idee falansteriane di Fourier e persino talvolta anticiparle, le sue convinzioni sull'incomunicabilità tra gli esseri sono così forti che egli vuole far assumere alle nuove istituzioni il suo ateismo integrale, onde garantirne le conseguenze pratiche. L'espropriazione di un essere da parte d'un altro, consenziente o forzata, discende da ciò che egli chiama il

L'incomunicabilità assoluta – cioè la mostruosità inintelligibile – viene senza dubbio compensata da Sade con il fatto che egli descrive e interpreta la mostruosità – dunque con l'apparente obliquità dell'arte e dell'argomentazione filosofica. In questo modo anche Sade passa sul piano dello scambio: con i suoi libri, vuole diffondere una maniera di vedere e di comprendere. Il fatto che egli sia il più violento denigratore della pornografia tradizionale concorda perfettamente con la sua presa di posizione morale: ovvero col *postulato della prostituzione universale degli esseri.* Infatti la pornografia esiste solo per negare tale postulato. Senza dubbio è lungi dal pensare, con la maggior parte degli artisti e degli scrittori, di agire (inconsciamente) anche lui in modo mercantile. Il fatto che la situazione del suo tempo non gli consenta di trarre alcun beneficio dalla sua opera di scrittore, non muta nulla a questa realtà. Verrà il momento che nuove condizioni permetteranno uno sfruttamento rigorosamente commerciale delle idee più sovversive – il che ai tempi di Sade è ancora inconcepibile. Si deve ora ricordare la questione del *valore* dell'*incomunicabile* in rapporto al suo *equivalente*: in quanto prodotto d'un'arte, nella fattispecie il libro, lo strumento, la sua elaborazione, l'*equivalente del fantasma incomunicabile,* dunque il *simulacro,* diventa oggetto di speculazione: esso si paga *a livello degli scambi,* non solo perché è un articolo di consumo, ma perché fin dall'origine *l'atto di suggestione, per chi suggerisce, risulta già da un mercanteggiare tra i fantasmi e l'individuo che li prova*: l'individuo non può sostenere i suoi fantasmi se non divulgandoli. E come ha pagato

diritto di costringere al piacere, fondato sul fatto che la fonte della emozione conturbante, cioè l'essere che provoca l'eccitazione, contrae immediatamente l'obbligo di sottomettersi all'eccitato. L'eccitazione provocata è quindi considerata una *lesione,* dunque un *torto* che l'essere desiderato deve riparare, e benché la reciprocità sia implicita in questo stato di cose, resta inteso che la ripugnanza provata dall'essere *colpevole* ad ammetterlo, aumenta il prezzo del fantasma di chi esercita tale diritto.

in proprio per liberarsi dalla coazione del fantasma, con un equivalente ossia con un simulacro, così farà pagare agli altri individui il *prezzo del dover divulgare* i propri fantasmi e quindi del beneficiare del simulacro in questo modo creatosi. Per Fourier, come per Sade, il fantasma in sé incomunicabile esige la *creazione* d'un simulacro; ma proprio il *senso del simulacro dal punto di vista dello scambio* viene sviluppato da Fourier in una direzione totalmente opposta: il principio del simulacro è per Fourier il *gioco*: il gioco (passatempo, spettacolo, cerimonia rituale, attività emulatrice, dunque non più lavoro ma creazione) stabilirà anzi una *totale gratuità degli scambi a livello sia psichico* sia materiale.

Ora, a mettere in forse l'impresa di Fourier sarebbe non solo l'*aggressività fondamentale* o la maniera in cui egli vuole ricuperarla nel gioco, ma anche la realtà non più simulata della perversità, quanto essa ha di non simulabile: perché ci sia simulacro, bisogna che ci sia un fondo reale irriducibile, poiché questa realtà è inseparabile dal *fantasma che governa* la realtà d'un comportamento: se qualcuno è portato a *uccidere*, a *torturare*, o ad *altre violenze* meno radicali, ciò non toglie che il *fantasma* che agisce nell'organismo e nei suoi riflessi resta *insradicabile*: è appunto quello che Sade afferma e che *Fourier contesta*: dal momento che *c'è un fantasma bisogna riprodurlo* in quanto *simulacro;* il simulacro in questo senso non è tuttavia la catarsi, la quale è soltanto una distrazione di forze: il simulacro ricostituisce e *riproduce* la realtà del fantasma a livello del *gioco*. Fourier punta non tanto sulla libertà quanto sulla *creazione liberatrice*; Sade invece non concepisce la creazione d'un oggetto compatibile con la perversione, che possa darle un aspetto di gioco: *la perversione stessa è un gioco in rapporto all'irriducibile delle norme;* perciò la *distruzione* del suo oggetto è inseparabile dall'emozione perversa – e precisamente ciò che viene chiamato istinto di morte *non è dissociabile* dalla funzione vitale. Fou-

rier difende (non la sublimazione nel senso di Freud ma) una *malleabilità*, ovvero la *plasticità stessa degli impulsi*: le pulsioni antagoniste non sono di « morte » e di « vita » se non relativamente alla fissità o alla mutevolezza del fantasma.

Il dibattito potrebbe essere prolungato indefinitamente. È necessaria una *resistenza* profonda quand'anche dovesse rivelarsi ancora un'illusione: il piacere (il godimento), dunque l'emozione voluttuosa, presuppone una resistenza, e il *simulacro non ha valore, non è efficace se non quando la resistenza esiste al di fuori* del simulacro. Tuttavia Fourier non cesserà di obiettare che il fatto vissuto della resistenza, ossia della aggressività, insomma della violenza, forma la molla del gioco. E se il gioco è effettivamente un simulacro, in qual modo potrebbe non riassorbire il fatto vissuto della violenza, dal momento che essa fornisce la sostanza del simulacro?

Senza dubbio ci vuole un supporto perché possa esprimersi la singolarità d'una perversione o d'una mania. Ma come potrà esso meglio simulare « seriamente » ciò che prova, se non nella simulazione del proprio fantasma, il quale *fa* appunto di lui un maniaco o un perverso? In questo caso la serietà non risiede nella frenesia con la quale il supporto s'attacca al suo fantasma impulsionale, ma nella forza irriducibile con la quale gli impulsi mantengono il supporto nel fantasma per manifestarsi divorandolo. Se non ci fosse questa serietà, non ci sarebbe neppure voluttà reale, la quale è sentita solamente *in quanto non disgiunta dalla serietà,* affinché sia « a costo della serietà », leggera e frivola, in confronto col resto della esistenza.

Non si deve mai perdere di vista in Sade un principio essenziale al dispiegarsi della mostruosità integrale: dalla negazione del Dio morale, ossia dall'abolizione dell'io responsabile identico a sé, Sade trae la conseguenza pratica d'una espropriazione, volontaria o forzata, del corpo stesso; ed effettivamente tutti i

casi di perversità fanno uso del corpo proprio e di quello altrui come dello strumento che liquida la identità personale secondo il valore del loro peculiare fantasma. Abolire la proprietà del proprio corpo come di quello altrui è un'operazione inerente all'immaginazione del perverso: egli abita nel corpo altrui come nel proprio e attribuisce così il proprio ad altrui: tale operazione mentale si esprime in Sade nell'atto della sodomia, segno-chiave della mostruosità integrale sadiana. Il che significa che il corpo si ricupera in quanto dominio fantasmatico; a questo modo esso diventa solo l'equivalente del fantasma, ne è il simulacro.

Ora Sade fa intervenire un elemento apparentemente esteriore al fantasma nella sua realizzazione: il segno del valore, ossia del prezzo. Tutta la differenza con Fourier, differenza non soltanto storica e sociale, è che il mondo sadiano non potrebbe interessarsi al ruolo mediatore che Fourier assegna alla fabbricazione di oggetti in rapporto alle passioni.

Senonché la sola fabbricazione che Sade conosca in questo senso è il libro che egli scrive e in generale la fabbricazione artistica di cui viene tenuto conto nella *Société des Amis du Crime;* l'arte e la letteratura diventano qui gli strumenti che *valorizzano i fantasmi da esse suggeriti e descritti.*

Sade doveva essere il primo pensatore moderno a insistere sulla stretto rapporto tra il fantasma e la sua valorizzazione commerciale, dunque sul ruolo del numerario come segno dell'inestimabile valore del fantasma. Il denaro è parte integrante del modo rappresentativo della perversione. Poiché il fantasma perverso è in sé inintelligibile e non scambiabile (perciò) il numerario col suo carattere astratto ne costituisce l'equivalente universalmente intelligibile. Bisogna qui distinguere in Sade, da una parte: la funzione fantasmatica del denaro – ossia il fatto di comprare o di vendersi – in quanto il numerario non è che una

esteriorizzazione della perversione, un mezzo per svilupparla fra i vari partner; e dall'altra: *la funzione mediatrice del denaro* fra il mondo chiuso delle anomalie e il mondo delle norme istituzionali.

Si ritrova qui lo stesso rapporto che in Sade il linguaggio logicamente strutturato ha con le anomalie, rapporto di trasgressione e di censura vicendevoli tra l'anomalia e la norma: il denaro, equivalente di ricchezze rare, segno di sforzi e di fatiche nel senso istituzionale, deve significare la distrazione di queste ricchezze in favore del fantasma perverso: se il fantasma esige una *spesa determinata in numerario,* il numerario esprimerà l'equivalenza del fantasma così concretizzato con tutte le ricchezze rappresentate dal potere d'acquisto del numerario. Ecco frustrati altrettanti sforzi, altrettante fatiche all'esterno; equivalente di ricchezze, il denaro significa allora la distrazione di tali ricchezze, *mentre ne conserva il valore.* Al modo stesso che il linguaggio, segno di ciò che esiste (in quanto avente un senso), diventa nello stile sadiano, segno dell'inesistente, ossia semplicemente del possibile (privo di senso stando alle norme del linguaggio istituzionale). Il denaro, nello stesso momento che rappresenta e garantisce ciò che esiste, tanto più diventa nel mondo sadiano segno di ciò *che non esiste ancora,* tanto più, dico, quanto nella mostruosità integrale la trasgressione delle norme, significante ogni volta tutte le anomalie, si presenta come conquista progressiva dell'inesistente: ovvero del possibile. La trasgressione sadiana è un recupero incessante del possibile stesso, nella misura in cui lo stato di cose esistente ha eliminato il possibile di un'altra forma d'esistenza.

Il possibile di ciò che non esiste non può mai restare altro che possibile; perché se l'atto di trasgressione ricuperasse proprio questo possibile come nuova forma d'esistenza, dovrebbe trasgredirla di nuovo poiché ci sarebbe dell'altro possibile eliminato da ricuperare; quello che l'atto di trasgressione ricupera riguardo al possibile di ciò che non esiste, è la propria

possibilità di trasgredire ciò che esiste. In quanto comportamento perverso, l'atto del trasgredire le norme esistenti, in nome d'una possibilità sempre inesistente, suggerita dal fantasma, è eminentemente rappresentato dalla natura medesima del numerario, la quale è libera di scegliere o di rifiutare questo o quel bene tra altri esistenti. Con tale possibilità di scelta o di rifiuto viene messo in causa il valore di ciò che esiste in favore di ciò che non esiste. Ciò che non esiste secondo le norme, dunque le anomalie che non si enunciano se non in maniera negativa secondo il linguaggio in quanto assenza di norma, si enuncia positivamente nel *numerario non speso, dunque rifiutato a ciò che esiste.*

Il mondo chiuso della perversione, in quanto mondo dell'incomunicabile, sanziona per mezzo del numerario *la incomunicabilità stessa tra gli esseri;* è la sola maniera intelligibile con cui il mondo delle anomalie reagisce positivamente al mondo delle norme. Per farsi intendere dal mondo istituzionale, la mostruosità integrale si serve del segno del numerario; il che equivale ad affermare secondo il postulato sadiano non esservi che una sola comunicazione universale autentica: *lo scambio dei corpi attraverso il linguaggio segreto dei segni corporei.* L'argomentare di Sade è pressappoco il seguente: le istituzioni pretendono di salvaguardare la libertà individuale sostituendo allo scambio dei corpi quello dei beni secondo il segno neutro e pertanto equivoco del numerario; dietro lo schermo della circolazione delle ricchezze, il numerario non fa che assicurare nascostamente lo scambio dei corpi in nome e nell'interesse delle istituzioni. Il rifiuto della mostruosità integrale da parte delle *istituzioni si rovescia in una prostituzione di fatto, materiale e morale.* E tutto il senso delle società segrete immaginate da Sade sta nel rendere manifesto questo dilemma: *o la comunicazione degli esseri attraverso lo scambio dei corpi o la prostituzione nel segno del numerario.* Dilemma ripreso da Fourier che lo for-

mulerà facendolo risalire alla sua origine, mentre Sade spinge l'oltranza dell'ordine costituito fino a identificare nell'uso del numerario una molla della mostruosità integrale.

In rapporto all'esterno, i candidati alla mostruosità integrale non possono affermarsi, moralmente, se non per mezzo del linguaggio logico e, materialmente, per mezzo del numerario. Moralmente, essi si creano dei complici fra gli esseri normali; materialmente, reclutano le loro vittime sperimentali ad alto prezzo e fanno concorrenza così a quello che le istituzioni concedono per una sussistenza nella regione della « normalità ».

Nel mondo chiuso della mostruosità integrale, *il fantasma invalutabile in sé,* incircoscrivibile, inutile e arbitrario, non appena *passa al livello del prestigio corporeo, si costituisce come rarità*: già si assiste all'inizio della mercantilizzazione moderna dell'emozione voluttuosa, con questa differenza, che lo sfruttamento industriale sarà capace di standardizzare la suggestione a basso prezzo, e di rendere così senza prezzo l'oggetto vivente dell'emozione, mentre nell'epoca ancora artigianale di Sade, *la suggestione e l'oggetto vivente dell'emozione si confondono.* Nel circuito chiuso della mostruosità sadiana il simulacro vivente del fantasma non ha prezzo: Sade si compiace di mostrare negli statuti della *Société des Amis du Crime* che essa non accoglie tra i suoi membri « nessuno che non attesti almeno venticinquemila lire di rendita, dato che le spese annuali sono di diecimila franchi per individuo ».

Salvo questa condizione, non è ammessa discriminazione né di rango né di estrazione. Tuttavia, « venti artisti o letterati saranno ammessi al modico prezzo di mille lire l'anno. La Società protettrice delle Arti, vuol concedere loro questo onore; essa è dispiaciuta che i suoi mezzi non le consentano di ammettere a così modesta quota un numero molto maggiore di persone che però avrà sempre in grande stima ». Sade

scrive questo in pieno Direttorio, ironizzando il proprio caso: gran signore decaduto, egli conduce la esistenza miserabile del letterato che non gode di stima alcuna. Tale ironia va più lontano: perché in fin dei conti è Sade in quanto letterato a fornire la sostanza della società che egli immagina: la *Société des Amis du Crime* è innanzitutto quella dei suoi lettori; dunque, quale è concepita da Sade, uno spazio di intelligenze, e la società segreta si giustifica soltanto a livello spirituale; il quale appare nettamente solo quando viene fabbricato il simulacro; e colui che lo fabbrica dipende dalla domanda d'una clientela; la presenza dell'artista e dello scrittore nella *Société des Amis du Crime* indica il rapporto del creatore con la società in generale, rapporto strettamente legato al problema della produzione dei beni e del loro valore nel circuito economico, e in particolare alla fabbricazione d'oggetti riguardanti la vita psichica, che di per sé è invalutabile; più i clienti sentono la coazione del loro fantasma, più l'offerta d'un simulacro adeguato aumenta di prezzo. Secondo Sade, la *Société des Amis du Crime* sfrutta vergognosamente colui che fabbrica il simulacro: essa si fregia delle sue invenzioni, ma si dichiara incapace di rimunerarlo in modo equo. Ora questa sproporzione è insita nella natura stessa dell'impresa: più il simulacro è richiesto dal fantasma, meglio agisce e reagisce su questo sviluppandolo facendo sì che il fantasma aumenti il prezzo; in tal modo il fantasma acquista la *serietà* di tutto ciò che dà occasione a una spesa « necessaria ».

Ora, nell'ordine dei fantasmi sadiani, la rappresentazione della venalità diventa un sovrappiù di valorizzazione del fantasma: non è affatto la miseria che spinge la gente a vendersi, ma al contrario è la ricchezza che ve la costringe. Così, il principale personaggio sadiano, Juliette, giunge ad una nuova *valutazione* delle attrattive del suo corpo, allorché non è più una cortigiana professionista, bensì una donna per bene,

con una situazione sociale, vedova (deliberata) del conte di Lorsange, dunque avventuriera per corruzione morale: tutto questo rientra nella sottigliezza del fantasma che Juliette si presta a concretizzare. E tuttavia la fortuna così accumulata da Juliette la precipita in un'espropriazione continuamente rinnovata del suo corpo: essa resta sempre al di qua del fantasma, e la sua unica soddisfazione è di non aver mai soccorso nemmeno con un soldo la miseria umana. *E ciò perché Juliette stessa la rappresenta di fatto.* Come valutare in numerario l'invalutabile ricchezza del fantasma? Donde gli viene il valore in numerario, se non dalla privazione che simultaneamente esso significa?

Per Sade, grado supremo della valutazione: l'equivalente del fantasma (la somma pagata) rappresenta non solo l'emozione in sé, ma anche l'esclusione di migliaia di vite umane. Dal punto di vista gregario, il valore viene ancora aumentato da questo scandalo.

Dunque il denaro significa: voluttà esclusiva = carestia = annientamento = valore supremo del fantasma. Vale a dire: più il denaro rappresenta migliaia di bocche, più conferma il valore del corpo espropriato: più questo stesso corpo rappresenta il valore di migliaia di vite umane: ossia: un fantasma = una intera popolazione. Se la distrazione non esistesse, se non ci fosse il peso rappresentato dalla miseria, la valutazione cadrebbe immediatamente nel vuoto. Bisogna dunque che ci sia, da una parte, il significato positivo del denaro, in quanto rappresenta l'equivalente d'innumerevoli vite umane, dall'altra il suo significato negativo, in quanto viene arbitrariamente a compensare l'insignificanza del fantasma: ora anche questa destinazione del denaro è in sé arbitraria, perché il valore del denaro stesso resta arbitrario: esso non è in sé null'altro che un fantasma che concorda con un fantasma...

Ormai la situazione precaria dell'artista o del letterato, cioè di colui che fabbrica simulacri proprio all'interno della *Société des Amis du Crime* è del

tutto chiara e comprensibile; il fabbricatore di simulacri figura anch' egli come intermediario tra due mondi di valutazioni diverse. Da un lato egli rappresenta il valore intrinseco di simulacri fabbricati secondo le norme istituzionali, che sono quelle della sublimazione. Dall'altro, è al servizio della valorizzazione del fantasma secondo la coazione ossessiva della perversione. In tutti e due i casi, colui che fabbrica simulacri è onorato per il suo « disinteresse spirituale », mentre è praticamente trattato come un fornitore. Questa è la situazione personale di Sade all'indomani della Rivoluzione. Non si possono servire due padroni. Ma Sade vuole dimostrare che dalle due parti si tratta sempre dello stesso padrone, il quale, celato dietro lo schermo delle istituzioni, manifesta il suo vero volto nella *Société des Amis du Crime*. Il padrone è ancora una volta la mostruosità integrale: e il *numerario,* il segno vergognoso della ricchezza, diventa il segno della gloria nella *Société des Amis du Crime*. Appunto con il *numerario speso per il fantasma,* la società clandestina immaginata da Sade tiene *in ostaggio* il mondo delle sublimazioni istituzionali. Si sopprima il numerario e si avrà la comunicazione universale tra gli esseri. Con questa specie di sfida, Sade prova che la nozione di valore e di prezzo è inscritta nel fondo stesso dell'emozione voluttuosa, e che nulla più della gratuità è contrario al godimento.

L'opposizione di Fourier a Sade è caratterizzata soprattutto da quel che Fourier chiama Céladonismo: l'amore puro che egli intende salvaguardare proprio in quanto grado supremo dell'immaginazione voluttuosa; e ciò come compenso dell'appagamento della semplice concupiscenza.

Ma in questa opposizione ultima a Sade, si dà tuttavia il caso che Fourier concordi con lui nell'analisi dell'emozione voluttuosa, il che fin qui sembrava rendere inconciliabili i loro rispettivi punti di vista. Fourier ha còlto perfettamente il significato che il gesto deliberato di vendersi acquista per l'immaginazione

voluttosa. Come farà a reintegrare nell'economia armoniana il simulacro del gesto che egli detesta nella « civiltà »?

Per un singolare commercio, che entra nel gioco della competizione spettacolare e insieme perversa, egli vuole dimostrare la stretta interdipendenza delle voluttà spirituali e animali: tale dimostrazione è possibile solo se la rarità dell'amore puro si riscatta col tributo pagato alle rivendicazioni carnali della maggioranza. L'esempio di ciò, Fourier lo dà nel *Nouveau Monde Amoureux*: la missione del cosiddetto Angelicato è assunta da una coppia, la quale, malgrado la bellezza fisica degli amanti che la compongono, osserva una reciproca assoluta castità. È questa una specie di sacerdozio la cui serenità apparirà in tutto il suo valore grazie alla prostituzione degli amanti; ambedue dimostreranno la loro beatitudine concedendosi ognuno per conto suo ai desideri dei loro molti pretendenti; dunque Fourier rivaluta lo spirituale in quanto gli amanti « angelici », proprio perché angelici, risponderanno alla « domanda » carnale dei molti; il prestigio è legato alla negazione (o piuttosto a un simulacro di negazione) della animalità in quelli che appunto la vogliono soddisfare. Così lo Angelicato si riscatta sacrificando alle passioni animali, mentre queste costituiscono il prezzo della purezza cosiddetta angelica: e lungi dall'aborrire le passioni carnali, l'Angelicato ne assume il significato ultimo.

(Trad. di Enzo Turolla).

Sergio Quinzio

OCCHI MODERNI GUARDANO IL SACRO

Se vai verso il piccolo trovi infiniti piccoli: nel nucleo dell'atomo si moltiplicano le particelle come nei segmenti di retta le metà delle metà. Se vai verso il grande trovi infiniti grandi: galassie e universi in espansione. Verso il complesso infiniti complessi (cibernetiche, virus e inconsci), verso il passato infiniti passati (ere geologiche e nebulose primordiali), verso il futuro infiniti futuri (evoluzioni e soli spenti).

Il dolore inventa il male, la gioia il bene, lo scrupolo la colpa, la paura la dannazione, la speranza la salvezza, il mago la magia, lo scienziato la scienza, il senso storico la storia. La ragione inventa la razionalità, il sentimento l'irrazionalità, la meraviglia l'essere e la disperazione il nulla. Ciò che cerchi trovi, e non c'è ipotesi che non possa essere verificata. Wilfred R. Bion si scusa, nelle ultime righe del suo libro: « Al paragrafo 100 uso l'espressione: " dati verificabili empiricamente ". Vorrei precisare meglio. Non credo che l'esperienza verifichi o che dia comunque una validità a qualcosa. Come ho potuto constatare da quel che ho letto nei vari libri di filosofia della scienza, una simile convinzione è collegata soltanto con l'esperienza capace di conferire al ricercatore una tranquillità e un senso di sicurezza » (*Analisi degli schizofrenici e metodo psicoanalitico*, Roma, 1970).

È dato un orizzonte capace di accogliere questi abissi spalancati?

Nel sacro non c'è gioia o dolore, ordine o caos, luce o tenebra, amore o odio, vita o morte, bene o male, vero o falso, bello o brutto, pace o guerra, forza o de-

bolezza, dominio o sottomissione. C'è la gioia del dolore e il dolore della gioia, leggi di pietra e anomie ventose, stragi e struggimenti, tombe per nascere e matrici per morire. I nostri sadismi e masochismi, dittature e rivoluzioni, forni crematori e sessi più o meno scatenati sono divagazioni, piccole scorie.

Al principio c'è un eccesso di significato (ogni parola o gesto è un germe che cresce, una radice che dilaga, è turgido di rischiose possibilità), e quindi negli antichi c'è un disperato bisogno di chiudere, di stringere, di risolvere. Alla fine c'è un vuoto di significato (ogni parola o gesto occupa solo la superficie, è qualcosa di sterile e labile, isolato e precario), e quindi nei moderni c'è un disperato bisogno di aprire, di allargare, di approfondire. L'estremo del profano moderno tocca così l'estremo del sacro antico. Sono in gioco tutti i millenni intermedi, ed è questo l'ultimo gioco che abbia senso giocare.

Attraverso i millenni hanno nascosto il sacro manti di moralizzazioni e di estetiche. Gli stupri del mondo che compivano i diluvi, le piogge di zolfo infuocato, le guerre di Jahweh, il *ḥerem* per esecrazione, sono diventati saggia e benevola provvidenza. Ma l'uomo non può vivere senza orrore, perché la vita è orrore, e rimpiange il sacro. Gran parte della letteratura contemporanea, la migliore, è questo rimpianto (tutta la letteratura è nostalgia del sacro, maschera di parole sulla perduta parola che crea, ma adesso comincia a saperlo).

Per la moderna nostalgia il sacro resta però di là dal muro: labirinto indecifrabile, *onfalos* segreto della realtà. C'è un culto profano reso al sacro, qual è quello delle straordinarie letture che dei Salmi, dell'Ecclesiaste e della Genesi fa Guido Ceronetti. A occhi moderni il sacro appare inseparabilmente affascinante e insondabile, affascinante perché insondabile, come gli indefiniti leopardiani. Occhi moderni vedono la forma vuota del sacro, il cadavere del sacro, vedono il mare del turista, non quello del marinaio.

Gli antichi invece abitavano nel sacro, ne percorrevano la mortale percorribilità.

E anche a noi, per entrarci, non manca che morire: stiamo infatti per entrarci, appena ci sentiremo finalmente morenti tanto da non poterlo sostenere, appena non avremo più parole per dire che moriamo.

Se visto dal profano è caos che attrae come abisso, in sé il sacro è ordine di diamante, vetta. Il mistero sacro è per lo svelamento, la violazione per la delizia di un godimento tenerissimo. Il sacro è mortalmente percorribile.

Giacobbe diventa Israele, cioè « forte contro Dio » (*Gen.* 32, 29). Lotta con lui per tutta la notte, all'aurora riesce ad afferrarlo e anche se è ferito rifiuta di lasciarlo: « Non ti lascerò se non mi benedici » (v. 27). David mangia insieme agli uomini che sono con lui i pani d'oblazione riservati ai sacerdoti (*1° Sam.* 21, 2-7), e Gesù, mentre viola e fa violare il sabato, lo loda (*Marco* 2, 25-27). Insomma: « Il regno dei cieli patisce violenza, e sono i violenti che lo conquistano » (*Matt.* 11, 12).

Così si entra nel sacro. Entrati, si trova ordine perfetto, come nella tenda dell'Alleanza in mezzo al deserto e come nel tempio di Gerusalemme, fino alle prescrizioni più minute. Il sacro è rigorosamente disposto per gradi. Ciò che deve toccare il levita non può toccarlo il comune fedele, ciò che non può toccare il levita deve toccarlo il sacerdote. Ciò che neppure il sacerdote può, lo compie il gran sacerdote nel giorno dell'Espiazione, quando entra nella tenebra del *debir* (*Lev.* 16), e pronuncia sul popolo il Nome ineffabile. Sono ordinate potenze, operazioni e oggetti corrispondenti. L'accesso ai diversi gradi dipende dalla capacità di operarvi: questo definisce purità e impurità. Se il gran sacerdote non può toccare un cadavere (*Lev.* 21, 11), Gesù prende per mano la fanciulla morta, perché può risuscitarla: « *Talitha, cumi* » (*Marco* 5, 41).

Non c'è sacralità, non c'è sacro in astratto. Come la

religiosità, così la sacralità non è che una negatrice equiparazione estrinseca di singoli sacri concreti. Il sacro non è un'idea, è sempre un preciso fatto. Ma come nell'ecclesiologia degli ortodossi ogni chiesa locale è l'unica Chiesa, così ogni tradizione sacra è l'unico Sacro. Gli dèi altrui sono orrori, ed è orribile perfino la vicinanza di chi adora un'altra divinità, come la vicinanza degli ebrei per gli egiziani (*Gen.* 43, 32). Se guardato dall'interno ogni sacro è tutto il sacro (non si può essere all'interno di più sacri insieme), dall'esterno, dal profano, si vede solo, invece, una disperante pluralità, quella che dà appunto l'immagine della caotica sacralità.

Sacralizzare è vincere affrontando e dominando i mostri del caos – Rahab, Leviathan, Behemoth –, è creare l'ordine. Il sacro afferma se stesso separandosi dal profano (già nell'Eden c'è il serpente), giudicando, sancendo una volta per sempre ciò che appartiene all'ordine inviolabile e perfetto, assoluto. L'operazione del *sacrum facere* è il sacrificio. Gesù Cristo morendo sulla croce compie il giudizio sul mondo (*Giov.* 12, 31), vince il mondo (*Giov.* 16, 33). La stessa credulità infinita dell'uomo del sacro è potenza: il travisamento dei fatti storici imputato agli evangelisti è operazione trasformatrice del mondo, *metanoia* imposta alla realtà e sacrificio imposto alla storia.

Poiché l'opera sacra è il sacrificio, i sacri non possono proliferare liberamente *ad libitum* come le profanità, che per quanto si moltiplichino non riempiono mai il vuoto. L'uomo moderno, tormentato dalla nostalgia, tenta di sacralizzare le passioni e le parole degli uomini, la mulatta di Baudelaire o i cortili di periferia. Ma questi tentativi, profanamente sublimi, sono sacralmente squallidi, e solo il loro squallore giunge qualche rara volta a sfiorare il sacro. Tutto è sacralizzabile, è vero, ma solo Dio con immenso sacrificio rende sacre le cose per il suo popolo, solo Dio compie il miracolo per il suo popolo, *in illo tempore*. Non tutti i tempi si può, non tutti i *kairoi* sono uguali.

Adesso sta per venire il tempo in cui sarà sacra la nostra definitiva maledizione.

I fatti e gli atti non hanno, come vorrebbe l'analitica mentalità moderna, una loro oggettiva e autonoma individualità, distinta dalla loro destinazione e interpretazione. La loro realtà vera è la disponibilità al sacro.

Un gesto, una parola, un oggetto sono intimamente la potenza di essere perfetti, assoluti: il gesto, la parola, l'oggetto. Per questo vengono compiuti, pronunciati, creati. (Non nasce un bambino, ma il bambino). Così è in principio, e così vuol essere ancora oscuramente la parola del poeta o del bambino che la pronuncia nuovissima. Un bambino impiega anni per adattarsi faticosamente a distinguere 'realtà' da 'fantasia', a subire l'assurdo di un 'mondo reale' che contraddice le sue aspettative, che non obbedisce alla sua volontà. Che il gesto compiuto, che la parola detta, che l'amore amato, che la vita vissuta, che la storia operata, che l'universo creato si consumino, finiscano, si perdano, si dimentichino, si ripetano, si moltiplichino, si elidano, si vanifichino, è *mysterium iniquitatis.* Allora ognuna di queste cose rivelatasi mortale è fatalmente sentita come figura, segno, simbolo della Cosa che avrebbe dovuto essere, che era attesa essere. Mucchio di pietre che restano di una torre crollata prima di essere compiuta.

Ogni figura, segno, simbolo, veramente vive fino a quando vive la certezza che non sia figura, segno, simbolo. La coscienza allegorizzante, che accetta di separare la realtà allusa dalla realtà alludente, apre la catena delle moderne razionalizzazioni. Via via la realtà allusa, al ripetersi inesorabile dei fallimenti, si rende sempre più remota da noi (tanti miti e leggende ebraiche raccontano che Dio si allontanò fuggendo nei cieli). Allora l'allusione si fa sempre più distaccata e debole, meno partecipe, sempre più pallida e più malata. Quando la realtà allusa è ormai troppo remota, prende

autonoma consistenza quella alludente, fino a diventare tutta la realtà. Ma infine, privata di ogni sostanza di significato, deperisce e si annulla definitivamente. Noi siamo a questo punto della storia.

Il simbolo dunque, che è ciò che gli occhi moderni riescono a vedere del sacro, in un nuovo e ultimo mito della caverna, non è che il tragico aborto della realtà simboleggiata. Si vede il simbolo se si è incapaci di vedere il sacro. Bisogna fuggirlo come la peste, e i moderni l'adorano, perché anche un aborto, visto dal nulla, sembra il miracolo di una creatura bellissima. Ogni figura, da sempre, doveva essere la realtà figurata, ed è diventata figura solo perché non lo è stata, solo per questo fallimento di essere.

Il sacro è vissuto, da chi autenticamente lo vive, come un'impossibilità, come inaccettabile fallimento. È sospeso tra evento cosmogonico-escatologico (in cui deve compiersi ciò che pienamente doveva essere da sempre, quando finalmente un gesto, una parola, una vita, una storia, un popolo, un universo, diventano il gesto, la parola, la vita...) e momento simbolico, in cui un gesto, una parola, una vita... diventano segni terribili e sublimi di quel che doveva essere e non è stato. Il sacro è l'opera escatologica che non riesce a operarsi.

Per questo l'anima del simbolo è, in ogni mito, cosmogonica. Per questo, anche, ogni simbolo, in quanto non realizzato, è ambivalente, volto bifronte verso il tutto e verso il nulla. Per questo il profeta Osea può condannare la lotta di Giacobbe con Dio (*Os.* 12, 3-5). E per questo, infine, ci sono più sacri, perché ogni sacro fallisce.

I moderni, non potendo entrare nel sacro che li affascina, cercano lontani sacri esotici, dove il momento simbolico, almeno per noi oggi, ha cancellato quello escatologico. Il sacro che hanno accanto vicinissimo, l'abisso che sta subito alle loro spalle, non osano guardarlo, perché è affascinante guardare l'abisso, ma tremendo precipitarvi. Meno temibili, per diaframmi di

misteriose lontananze, simboliche indie e cine e americhe e afriche. Perciò il sacro ebraico è odiato-disprezzato, e l'antisemitismo profano non è che un riflesso di questo odio che ha le sue radici nell'incubo del padre ucciso. Ciò che è ebreo è repellente e aborrito proprio perché è troppo pericolosamente attraente, perché è un sacro troppo vero per i moderni voyeuristi del sacro, anche ebrei.

La paura sente giusto, perché Israele è l'abisso del sacro dinanzi al quale scompaiono inghiottiti tutti gli altri sacri, o almeno non può non essere questo per noi che di lì siamo usciti.

Israele è lo sforzo più alto, Israele è per eccellenza « colui che lotta con Dio ». Nessun *Deus latens* per Israele, diffuso e diluito nel mondo. Israele fissa il sacro in un punto per afferrarlo e trattenerlo, per possederne in eterno la benedizione: « La terra sarà riempita della conoscenza della gloria di Jahweh come le acque riempiono il mare » (*Abac.* 2, 14). La delusione è grande quanto la speranza.

Alla arcaica sacralità sparsa ovunque nella natura e nei numi dei diversi luoghi e genti, Israele oppone Dio unico, di fronte al quale sta la profanità della terra e dei popoli. Le primordiali manifestazioni del sacro vengono di conseguenza escluse dal divino e declassate. Assumono il senso di un sacro malvagio (gli autori biblici non avrebbero potuto negare l'esistenza di altre divinità oltre Jahweh, dal momento che esistevano i loro nomi). Il sacro si spacca in due, e dalla dialettica tra sacro buono e sacro malvagio nasce la storia. Come l'affermarsi del sacro era il fallimento dell'escatologia, così il trionfo del profano è il fallimento del sacro: « Se un regno è diviso in se stesso, non può durare » (*Marco* 3, 24).

Il sacro malvagio è anticristicità, cioè astuta imitazione concorrenziale del sacro buono. Il Diavolo – « *princeps huius saeculi* » (*Giov.* 12, 31) – ha il suo Eden, la libertà dei figli di Satana a somiglianza della libertà dei figli di Dio. Negromanzie e stregonerie, figlie del

sacro, sono madri del profano, e lo scienziato che conosce le formule e inventa è l'erede del mago. « La magia non può svilupparsi senza la religione, vale a dire senza la credenza nei poteri soprannaturali. Io propongo di capovolgere la teoria evoluzionistica: la religione non è nata dall'evolversi della magia primitiva; al contrario, la magia deriva dalla religione, che guastatasi al contatto con la fragilità umana scade nella cosiddetta magia bianca e a poco a poco degenera nella magia nera » (A.A. Barb, dell'Istituto Warburg).

Dio unico doveva vincere e sottoporsi le *exousiai*. Ma poiché ha vinto ancora una volta il *mysterium iniquitatis* le potenze delle tenebre hanno gradualmente consolidato il loro dominio sul mondo. È cosa realissima e serissima che, a cominciare dal XVIII secolo, quasi le sole manifestazioni concrete del soprannaturale siano dovute al Diavolo. Gli ultimi strepitosi taumaturghi appartengono al secolo precedente: Filippo Neri, Gaetano di Thiene, Francesco di Paola.

Se Israele aveva dissacrato natura e società per concentrare il sacro in Dio unico, il mondo moderno compie l'opera di dissacrazione negando le superstiti forme sacre diaboliche, anticristiche, stregonesche. Come gli antichi profeti erano sempre in lotta contro gli idoli, sforzandosi di negarne l'esistenza, così la scienza moderna (una storia già di ieri) è sempre in lotta contro i residui oscuri che non riesce a dominare, dalle ' voci ' di Giovanna d'Arco alle stimmate di padre Pio.

Il sacro ha dunque una storia, è mortalmente percorribile. Il sacro fallisce, il sacro si allontana, il sacro si rifugia in forme deteriori, il sacro viene rifiutato, ci si compiace della profanità, e si è già nel nulla.

Ma lo stesso passaggio attraverso la profanità è destino sacro, passaggio attraverso la più totale morte per la più perfetta salvezza. Nella Gerusalemme celeste non c'è nessun tempio (*Ap.* 22, 22). La ' separazione ' che è il sacro deve finire. Solo dalla realtà escatologica si comprende il sacro, perché si comprende veramente solo ciò che si supera.

Giorgio de Santillana

LE GRANDI DOTTRINE COSMOLOGICHE

Permettetemi di farmi incontro al mio argomento attraverso l'entrata principale, cioè il maestoso portale che la Grecia ai suoi inizi ci presenta.

Si leverà dinanzi a noi la severa e sobria architettura delle parole di Anassimandro, attorno al 600 a.C. Sobria, senza dubbio, perché di lui non ci rimangono che poche frasi.

« Ciò da cui nascono tutte le cose è anche la causa della loro fine, *com'è giusto*, perché esse devono espiare e farsi reciproca ammenda per la loro reciproca ingiustizia nell'ordine dei tempi ».

Tutte le cose nascono e periscono in un ritmo universale, secondo una legge di periodicità – ecco il primo membro dell'equazione. Il secondo membro – « *com'è giusto* » – è il richiamo alla giustizia immanente, l'invocazione a quell'ordine sovrano che è l'Ordine del Tempo. Ecco l'inizio della fisica, con le sue forze in contrasto, l'equilibrio dinamico, che diventa vortice e mette in movimento l'evoluzione della vita, come è detto esplicitamente – idea che Aristotele poi dimenticò, e che doveva rinascere solo con Leonardo da Vinci.

La sostanza di questo vortice, modello delle nebulose spirali, è l'*Apeiron,* l'Illimitato. E si dice anche che questa sostanza è il Divino e che è l'*Arché* di tutte le cose – parola pregnante quant'altre mai, poiché significa primato, potere supremo, principio, cominciamento. E sta pure scritto: « L'Illimitato comprende il tutto e governa tutte le cose ».

Il termine è *kybernai,* dirige, pilota. Questo governo è concepito non come volontario, bensì come azione

autoregolatrice – come dovrebbe avvenire in una società ben concepita – epperò è un'idea veramente fisica nella sua concezione, sebbene Anassimandro non avesse le parole per indicarla; quelle parole sarebbero controllo automatico, cibernetica. Il termine, dopotutto, c'era già.

Ed ecco che, di colpo, ne nasce un vero principio fisico. Perché la terra non cade? Perché è in posizione simmetrica rispetto a ciò che la circonda. Non v'è *ragion sufficiente* perché cada.

Questo è, nella sua prima formulazione, proprio quel principio di *ragion sufficiente* di cui Oppenheimer parlava a proposito di Einstein. Strana e meravigliosa partenza in seno a un mondo interamente vitalista. Sotto questo aspetto particolare, negativo, è questo principio che sbarazza il pensiero delle buone ragioni fatte a nostra immagine e secondo la nostra modesta misura, del circolo vizioso sui nostri fini a nostro uso e consumo, e che lo lancia nell'immensa avventura della scienza senza limiti. Occasione unica e fortunosa, colpo di dadi che fa sì che questi uomini non pensino in termini organicistici, bensì esprimano il loro modello primo in termini di vento e di vapore, di setacci e di vortici, presi in prestito dalla loro tecnologia – poiché è questo il modello che li spinge verso nuovi quesiti più acuti, verso orizzonti nuovi – è l'acutezza che è detta *Sophia*.

Ed è qui che ha origine il *razionalismo scientifico,* passione che afferma che ciò che si pensa senza contraddizione deve poter essere vero, anche se è strano e nuovo.

È su queste fondamenta che si erge quest'altra novità abbagliante, la matematica pitagorica. Ciò va insieme con la creazione di quell'ideale di cultura che i Greci chiamavano *mousikè* e che implica una unione di logos, melodia e movimento. Siamo dunque già ben lontani dalla fisica nuda e cruda, la fisica materialista – e le vere potenze della natura vengono definite come armonia e proporzione.

Il numero è in marcia, forza autonoma, non elemento come l'aria e l'acqua, ma vero *principio*, che vive di vita propria; e ciò è profondamente giusto, perché esso rappresenta le leggi del pensiero.

È così che la fisica stessa diventa *mousikè* e l'astronomia torna a essere l'*Ars regia* che era sempre stata. Ecco dunque i grandi temi fondati dalla geometria, forme pure e periodicità che portano già Aristarco, nel 270 a.C., a proporre il sistema copernicano.

Il nostro cosmo è nato, il cosmo che Keplero canterà duemila anni più tardi con un linguaggio da profeta:

« Ed ecco che la luce mi è apparsa, il sole della verità – nulla mi può più trattenere. I dadi sono gettati, io scrivo per la posterità. Per seimila anni il Signore ha atteso che comprendessero le sue opere – anch'io posso bene attendere ».

È il suo inno all'armonia delle sfere. Ma ben presto cielo e terra, e la loro musica, saranno ' scordati '; la meccanica nascerà e Descartes demolirà il cosmos. Sarà il regno newtoniano, l'universo mutato in giocattolo meccanico ben costruito, e Dio un despota che sembra divertirsi con questi automi.

Tutto ciò si complicherà molto più tardi: tocca a Holton dircelo, ma è là che ci ha condotti il pensiero spazializzatore, che si affermerà filosoficamente nella geometrizzazione totale di Einstein.

Torniamo dunque alle origini. Delle quattro grandi frasi di Anassimandro, due guardano in avanti, preannunciano la cosmologia moderna, fondata sullo spazio; le altre due riprendono l'idea tradizionale che regni, supremo, l'Ordine del Tempo. La quarta frase infatti (che ci viene da Cicerone) dice che, secondo Anassimandro, « gli dèi hanno origine a vasti intervalli a Oriente e a Occidente, e sono i mondi innumerevoli ».

Queste strane parole, di cui Cicerone diceva di non capire un'acca, non hanno senso alcuno, se non riferite ad una cosmologia pressoché dimenticata, che ci arriva dalla notte dei tempi, e di cui non ci sono rimasti che miti e favole: residuo di un linguaggio tecnico

anteriore alla scrittura e che noi cerchiamo ora di ricostruire penosamente. Mi accingo dunque a fare un passo indietro, per cercare ciò che ci è rimasto delle origini.

Volete che vi mostri l'oggetto al suo stato grezzo?

Eccovi un racconto dei Pellirosse della costa canadese del Pacifico, uno fra mille, preso quasi a casaccio e che nessuno ha notato.

Ci viene dai Satlo'lq del sud-est dell'isola di Vancouver.

« C'era una volta un uomo la cui figlia aveva un arco e una freccia prodigiosi, ma era pigra e non faceva che dormire. Il padre si seccò e disse: " Invece di dormire, prendi il tuo arco, e cerca di colpire il centro dell'ombelico dell'oceano, perché si abbia del fuoco ". Ora, l'ombelico dell'oceano era un grande imbuto vorticoso, dove galleggiavano i pezzetti di legno che servono a fare il fuoco. Poiché, a quei tempi, il fuoco non c'era ancora.

« La figlia prese il suo arco, fece centro, e le bacchette di legno saltarono sulla riva. Il vecchio ne fu contento, e accese un bel fuoco. Dopo, però, siccome se lo voleva tenere per sé, si fece una casa con una porta che si chiudeva dall'alto in basso come un paio di ganasce e uccideva chiunque tentasse d'entrare.

« Ma ecco che si seppe che il vecchio aveva il fuoco, e il Cervo decise di rubare questo fuoco per la gente. Si mise delle schegge di legno resinose nei capelli, legò assieme una coppia di catamaran, fece un ponte di assi e si mise a cantare e a danzarci sopra, dirigendosi verso la casa del vecchio. Cantava: « Oh, vado ad acchiappare il fuoco ". La figlia del vecchio disse: " Fàllo entrare, canta così bene ". Ma la casa si chiuse. Guidato dal canto, il Cervo arrivò davanti alla porta proprio nel momento in cui si apriva, e saltò dentro senza danno. Si sedé accanto al fuoco, senza smetter di cantare. Si chinò sul fuoco come se volesse asciugarsi, e le schegge di legno s'incendiarono. Saltò fuori, ed è così che portò il fuoco agli uomini ».

Ecco la storia di Prometeo in Satlo'lq.

Ma c'è ben di più. Perché il cervo non è solo il nostro Prometeo eroico, quello di Eschilo e di Shelley, tanto per intenderci, è Kronos, Saturno, il grande degli dèi planetari, il Demiurgo del Cosmos, Deus Faber. Nella tradizione indù, Kronos, sotto il nome di Yama, ha una testa di cervo, e questa testa d'animale si è diffusa in tutto il mondo arcaico. Adesso, se andate a guardare – ma nessuno lo fa – negli inni orfici, troverete al n. 13 della vecchia edizione Hermann, un inno a Kronos: « O tu, divoratore onnipotente, che sempre rinasci, Kronos, grande Eone, venerabile Prometeo... ». In greco, *Semnè Prometheu.* Non sono io che glielo faccio dire.

E lo scoliasta di Sofocle, citando Polemone e Lisimachide, eruditi per noi perduti, dice che nei giardini dell'Accademia si trovava un altare dedicato a Prometeo, « primo e più antico » detentore dello scettro, e a Efesto, secondo e più giovane. Ora, noi del mestiere, sappiamo bene che Efesto appariva come secondo aspetto di Saturno – più precisamente come Demiurgo, Deus Faber. Ma è al cupo Kronos che sa tutto, « che ha i piani », che si rifà la prescienza prometeica. Siamo nel sottosuolo dell'antichità greca, e, lungo uno strano cammino sotterraneo, sono dei selvaggi della costa del Pacifico che hanno riportato la nostra attenzione su certi testi greci che gettano una nuova luce sul mito classico.

Quanto all'Omphalos, all'ombelico, ci sono volumi e volumi sull'argomento. È l'isola di Calipso, ma è anche il Cariddi dell'*Odissea*, l'imbuto del Maelstroem della tradizione indoeuropea, il *gurges mirabilis* che trapassa il globo e finisce nel Soggiorno dei Beati; questo è, naturalmente, nel cielo australe, a Eridu, alla Nave Argo, là dove regna Kronos addormentato, Yama Agastya per gli Indù, Osiride giudice dei Morti per gli Egiziani; Ea-Enki per i Babilonesi, Quetzalcoatl per i Messicani – e altri ancora. È là che si perse Ulisse, se crediamo a Dante, è là che Gilgamesh si

trovò alla « confluenza dei Fiumi » celesti, in cerca dell'immortalità.

Perché questi pezzi di legno nel vortice? Qui si tratta dell'*altro* vortice, quello cosmico, la Precessione degli Equinozi, che allora conoscevano già, quella che in ventiseimila anni porta l'Ordine del Tempo. È ad essa che si riferisce la figura originaria di Prometeo, Pramantha in India, e i fuochi, non della notte di San Giovanni, ma del passaggio del sole equinoziale da un segno zodiacale al successivo, ogni duemilaquattrocent'anni all'incirca: la fine di un 'mondo' o di un'èra, l'inizio di un'altra. Permettetemi di ricordarvi di una parola delle nostre parti; la troverete in Agrippa d'Aubigné, ed è proprio della fine di *questo* mondo che si tratta:

« ... quand les esprits bienheureux
Dans la Voie de Laict auront fait nouveaux feux... ».

È in questo momento che, in Messico, Tetzcatlipoca accende un nuovo fuoco facendo frullare i suoi bastoncini nel segno dei Gemelli – « e a partire da questo momento si chiamò Mizcoatl ».

Le cose ben presto si complicano (vi chiedo un po' di pazienza) poiché il fuoco originario di Mizcoatl avrebbe dovuto aver luogo al Polo, e non è chiaro perché nella stessa occasione questo fuoco si accendesse nei Gemelli, come attestano varie cerimonie; ma si può scorgere qui una specie di ambivalenza, o di bilocazione del fuoco sacro che consacra il coluro equinoziale di questo famoso anno Zero, a partir dal quale si contava il tempo, in Mesopotamia e in Cina così come in Messico: il momento solenne in cui il sole dell'equinozio di primavera era situato nel segno dei Gemelli, e quindi anche sulla Via Lattea; e la grande arcata galattica, eretta sull'orizzonte, s'era quasi trovata a coincidere con il grande cerchio o coluro equinoziale. Ciò caratterizza bene lo schema geometrico fondamentale di questa cosmogonia, quale spesso lo incontriamo.

Persino l'elemento protopitagorico non manca. Il ritmo del Cervo che canta e balla, diventa, in un altro racconto del Nord-Ovest (Columbia Britannica, Lower Fraser River) la prodezza del nipote di Picchio Verde, che, al momento di tirare con l'arco, intona un canto: e, trovato il tono giusto, le frecce che partivano si conficcarono l'una dentro l'altra, incastrandosi, fino a formare un ponte fra terra e cielo. Autentico tema orfico spesso ripreso, ma anche, come ha notato Sir James Frazer, ultimo ricordo della scalata all'Olimpo nella Gigantomachia.

Ecco dove si va a finire con delle storie apparentemente senza capo né coda.

Però, che confusione di idee, voi direte. Capisco bene: ma non dimenticate che questi elementi sono stati esposti ai rischi della tradizione orale, all'oblio, all'incomprensione. Ma il disordine stesso non fa che accentuare l'autenticità delle componenti, l'incredibile ostinazione di certe immagini a sopravvivere e a sopravviversi, vero deposito sacro di epoche perdute.

Per continuare, l'arco e la freccia si riaffermano come immagini capitali, altre chiavi di volta della teoria, perché sono anch'essi in cielo; è l'arco di Marduk, lo Juppiter babilonese, l'arco cantato dal Poema delle origini, con cui egli conquista il potere e fonda l'ordine universale. Ma si scopre che è anche l'arco che hanno gli imperatori cinesi quando ascendono al trono. Con quest'arco, bisogna in ogni caso « raggiungere » Sirio, colui che – secondo il grande rituale babilonese dell'Akitu – « misura le profondità dei mari ». Su questo sono stati fatti molti altri studi. Ma gli Schlegel, i Guérin, i Gundel, i grandi eruditi che hanno fatto luce su questa uranografia con le loro prodigiose fatiche, spesso si sono rincantucciati ciascuno nella sua provincia, fosse la Mesopotamia, l'India, l'Egitto o la Cina, e hanno istintivamente reclamato per i loro favoriti il privilegio della scoperta, lasciando ad altri la cura di gettare un ponte fra civiltà così diverse. Vi sono stati anche degli astronomi illustri, che nessuno

legge, come Biot e Henseling, il cui sforzo di comparazione si è perduto nel silenzio.

È tuttavia grazie a molteplici concordanze che si è potuto risolvere queste parole enigmatiche. La stella Sirio è stata fonte di fascino sotto parecchie latitudini, e spesso si vedono riaffiorare delle oscure allusioni ai suoi legami col mare – fino in Aristotele e in Plinio. Sirio sembra esser stata una specie di perno di parecchie linee che si intersecavano, partendo da diverse regioni del cielo. L'allineamento principale era quello che situava Sirio sulla linea che congiunge i poli e che finiva, a sud, a Canopo: altra grande stella fascinatrice, sede di Yama Agastya per gli Indù, città mitica di Eridu, come abbiamo visto, per i Sumeri, Suhayl-la-Pesante per gli Arabi, in quanto segnava il fondo del « mare celeste » dell'emisfero australe. Gli altri allineamenti congiungevano Sirio ai « quattro angoli del cielo », equinozi e solstizi, che si spostavano impercettibilmente nel corso dei secoli della Precessione, e la linea del polo Nord passava sulle stelle dell'Orsa una dopo l'altra, come una lancetta su un immenso quadrante.

Sembrava dunque che queste misure angolari fossero sollennemente e minuziosamente verificate nelle grandi occasioni. Si pensava che, grazie a Sirio, la terra fosse saldamente « ancorata alle Profondità dell'Abisso » e « appesa » al cielo settentrionale; grazie a quella stella, si controllava il buon funzionamento dell'Universo.

Tale era, per quanto ne possiamo indovinare noi, il ruolo mitico e cerimoniale dell'Arco degli dèi.

La sola originalità dei Pellirosse, si direbbe, è d'aver messo l'arco nelle mani di una donna. E, per giunta, pigra. È un lontano ricordo di Ishtar, la seduttrice? Io preferisco pensare che il narratore indiano abbia avuto il suo momento di fantasia. Ce ne sono così pochi e così modesti di tali momenti, in questa poetica rigidamente tradizionale...

Perché, per riprendere il discorso, quanto a quella

strana porta che si chiude come una lama di ghigliottina, essa è tutt'uno con le non meno strane *Plangtai* di Omero, con le Simplegadi degli Argonauti, gli scogli che cozzano tra loro, ma, ancora più lontano nel tempo, nella sua figurazione originaria, verticale, è l'Eclittica che si alza e si abbassa sull'orizzonte nel corso dell'anno, oggetto di innumerevoli rappresentazioni parallele sparse per tutti i continenti, almeno dopo il V millennio. Mentre i selvaggi, naturalmente – non si trascura di rammentarcelo – non avevano nessun'idea di astronomia. È senz'altro vero che non ne hanno più. E che quelli che l'avevano non erano affatto dei selvaggi. Certo, non più di quelli che hanno edificato Stonehenge, e che gli archeologi, fino all'anno scorso, si ostinavano a definire degli « howling barbarians » – fino al momento in cui sono intervenuti i modernissimi calcolatori di Gerald Hawkins, giovane astronomo che ha saputo riconoscere i suoi antichi colleghi dalle loro opere. Sir Norman Lockyer era già stato sepolto in fretta e furia e dimenticato, perché i filologi hanno poca simpatia per gli astronomi, ma eccolo ora di nuovo in onore.

Vi ho così offerto tutto un repertorio di temi in dieci righe. Vi ho dato uno di quei fiori giapponesi, uno di quei semi di carta compressa che si gettano nell'acqua e che sbocciano in grandi disegni.

Il primo sboccio del fiore giapponese si può trovare nell'*Alexandra* di Licofrone, poema ermetico del mito arcaico; un secondo, più schiuso, nella *Biblioteca* di Apollodoro, tesoro di miti classici, nonché nei *Fasti* di Ovidio, nei commenti di Proclo e di Porfirio, e infine il rigoglio pieno o quasi nei *Dionysiaka* di Nonno Panopolitano o nel *Tetrabiblon* di Tolomeo, i veri manuali della mitologia arcaica.

Lo scavatore infaticabile dell'antichità preclassica, l'innovatore – lo sappiamo bene – fu Sir James Frazer; ma questi, una volta sistemato il suo grande giardino, con le sue belle aiuole di miti, non ci vide che del fuoco, voglio dire che dei culti della vegetazione.

C'erano sì, in un angolo, i resti di una capanna interrata – là erano gli utensili e i piani, ma Sir James non vi prestò attenzione. Era infatti un evoluzionista allo stato puro, e pertanto non poteva trattarsi che di agricoltura o di magia.

Non voglio sminuire i meriti di Cook, di Jane Harrison e di tutta la scuola, ma se si fosse guardato con meno idee preconcette, si sarebbe trovato, oltre al ciclo annuale che si traduceva correntemente in vegetazione, degli altri cicli di 2, 4, 8, 12, 30, 52, perfino 60 anni, che indicavano ben altri periodi, ed essi non potevano essere che planetari. Ma molte cose, ahimè, si dimenticano sotto la spinta di un'idea nuova, e il problema di sistemare i resti viene soltanto in seguito.

Vi ho offerto un esempio del modo in cui una lingua mitica universale, anteriore alla scrittura, si trova a coprire una cosmologia perduta, parimenti universale, universale quanto la nostra; e non è il più piccolo di questi misteri il cammino per diffusione di un pensiero a partire dalla Mesopotamia protostorica – perché è là che si formarono, si direbbe, i culti planetari che Aristotele attribuisce ai *panpalaioi,* gli « antichissimi », nonché il protopitagorismo.

Ciò che si diffuse, evidentemente, non furono idee belle e fatte, ma schemi: l'Eclittica e le sue costellazioni, le stazioni degli astri, le zone, certi miti chiave, quella strana uranogeografia dove cielo e terra sono embricati, sotto la dominazione dei signori planetari dal corso inesorabile.

Ma si tratta altresì del legame fra l'armonia e gli astri, l'armonia e le unità di misura, i princìpi sovrani di esattezza che si chiamano *maat* in Egitto, *rta* o « rito » in India. « Tra la musica dei flauti rituali e il calendario » dice un principio cinese « l'accordo è così esatto che non si potrebbe farvi passare un capello ». E fu anche l'alchimia accordata all'astrologia, e poi l'astromedicina, le piante, i metalli, gli alfabeti, i giochi culti come gli scacchi, i quadrati

magici come quello che appare nella *Melencolia* di Dürer, il microcosmo accordato al macrocosmo. Il tutto costruito non come un sistema logico, ma come una fuga musicale, come si conviene a un vero organismo chiuso in se stesso; mondo non solo determinista, ma iperdeterminato – a differenti livelli che cospirano tra loro; ipersaturo di determinismo, dove regna la Necessità totale che resta, allo stesso tempo, libertà; come nel Dio di Spinoza. « Ed essi dicono » osserva Aristotele il Moderno senza troppa benevolenza (« essi » sono i Pitagorici), « che l'intervallo delle lettere dall'alfa all'omega è lo stesso che esiste fra la nota più bassa e quella più alta dell'*aulos* e che il numero è uguale a quello dell'intero coro del cielo ». È così che l'idea era ben radicata fin nell'epoca classica, grazie al fervore pitagorico. A noi è restato il numero ed il ritmo, l'incidenza dell'attimo unico, del tempo giusto, del *kairos*, come dicevano i Greci, che decide fra essere e non essere: poiché vi fu un tempo in cui il giusto era innanzitutto l'esattezza, e il peccato era l'inesattezza.

Noi altri, da Descartes in poi, pensiamo in termini di spazio semplice, che si può dominare, dove si inscrive la nostra azione. L'uomo arcaico pensava in termini di tempo, cui tutto è sottomesso. E in verità, ciò che si persiste a considerare come delle « distanze » nel suo sistema, sono delle misure angolari soggette al tempo. L'ordine spaziale quale noi l'intendiamo non conta, se non sotto specie di entità già modulate: intervalli sulla corda vibrante, sfere, triangoli, quadrati magici, poliedri. Ancora per Platone, lo spazio puro, quello che noi chiameremmo lo spazio isotropo newtoniano, resta ciò che v'è di più simile al non essere. Parmenide stesso non sapeva dare un essere al suo Essere se non assegnandogli un limite in forma di sfera. « Il Sovrano » si diceva in Cina « regna sullo spazio perché è il signore del tempo ».

È così che l'umanità ha pensato, per tanti secoli quanti ci separano dalla Grande Piramide. Pensiero totalizzante, se possiamo servirci del termine creato

da Lévi-Strauss. L'Ordine del Tempo, che era il vero ordine del Cosmos, portava con sé la sorte della vita e delle anime. Non provvedeva soltanto una scienza, ma un'escatologia alle generazioni innumerevoli del lontano passato. Se noi tentiamo ora di ritrovarlo è anche perché vorremmo che civiltà ormai dimenticate, sepolte, riprendessero le loro sembianze, vorremmo che continenti interi, che erano stati classificati come privi di storia, e che ora si ripresentano sulla scena del mondo, armati di nuove rivendicazioni, riprendessero il ruolo che spetta loro nel passato della nostra razza.

Noi ci siamo detti, come Cocteau: « Poiché questi misteri sono più grandi di noi, proviamo a organizzarli ». Abbiamo un materiale affascinante, appena decifrabile, ancora; ma la nostra generazione ha portato delle forze nuove, dei nomi come Hartner, van der Waerden, von Dechend, Needham, Werner, Marius Schneider, forze provenienti da tutti i punti dell'orizzonte intellettuale.

Ci vorrebbe dunque ora una convergenza di pensieri, di discipline, di metodi e anche di comprensione estetica, per sbrogliare quest'Arte della Fuga, per capire, come diceva già d'Alembert, questi padri, a cui dobbiamo tutto e di cui non sappiamo nulla.

(Trad. di Romano Mastromattei).

Giuseppe Trautteur

IL CASO O LA NECESSITÀ

Sotto un titolo leggermente diverso [1] è apparso pochi mesi fa un libro denso, difficile, candido quando non, a tratti, ingenuo, ma soprattutto stimolante. Tuttavia lo sguardo che bisogna portare all'opera perché gli stimoli promessi vengano alla luce, trascurando le più facili reazioni dei marxisti meno cauti che potranno forse risentirsi di una violenta presa di posizione antidialettica, deve spesso farsi molto attento perché, sotto le apparenze di una architettura di cartesiana chiarezza, il discorso segue un arabesco compatto e sintetico, che alla fine del libro ha toccato una sorprendente vastità di argomenti. Lasciando a chi vorrà gustarlo il dettaglio di questo itinerario vorrei subito dire che gli stimoli più forti mi sembrano emergere in due aree fatalmente connesse: 1. la critica della epistemologia materialistico-dialettica e 2. il concetto di 'caso' e l'uso che ne viene fatto.

Il libro si compone di 9 capitoli dei quali i 5 capitoli intermedi costituiscono una splendida passeggiata guidata attraverso le strutture fondamentali del biologico: di ciò che è comune a tutti i viventi, dalle alghe blu-verdi ai primati, e che di fatto li individua come viventi. È assolutamente irresistibile l'impressione, alla fine di questa lettura, eventualmente integrata da quella delle appendici, che in effetti tra il 1950 e il 1960 il 'segreto' della vita sia stato finalmente scoperto. I primi due capitoli, come pure gli ultimi due, hanno un contenuto simmetricamente filosofico e pur riferen-

1. Jacques Monod, *Il caso e la necessità: saggio sulla filosofia naturale della biologia contemporanea*, Mondadori, Milano, 1970.

dosi come preparazione e come conclusione al nucleo centrale del libro si può dire che ne costituiscano la vera ragion d'essere.

Troviamo subito il cardine della Weltanschauung di Monod espresso nel *principio di oggettività* « secondo cui la Natura è *oggettiva* e non *proiettiva* ».[2] Data la centralità dell'argomento vale la pena di riportare altre documentazioni di questo principio in altre parti del libro. Così: « La pietra angolare del metodo scientifico è il postulato dell'oggettività della Natura, vale a dire il rifiuto *sistematico* a considerare la possibilità di pervenire a una conoscenza 'vera' mediante qualsiasi interpretazione dei fenomeni in termini di cause finali, cioè di 'progetto' ».[3] E più oltre riasserisce: « Per la scienza esiste un solo a priori, il postulato di oggettività, che le evita, o piuttosto le vieta, di partecipare a tale diatriba »,[4] dove tale diatriba sorge dalla divisione del pensiero occidentale « tra due atteggiamenti apparentemente opposti. Secondo una di tali filosofie la realtà autentica e ultima dell'universo può risiedere soltanto in forme perfettamente immutabili, per loro essenza invarianti; secondo l'altra l'unica realtà dell'universo risiede invece nel movimento e nell'evoluzione ».[5] E nella fase di discussione conclusiva questo principio viene formulato come « una semplice idea: la Natura è oggettiva, la verità della conoscenza non può trarre origine che dal confronto sistematico della logica e dell'esperienza ».[6] Per terminare nella dichiarazione che « *la definizione stessa della conoscenza 'vera' si basa in ultima analisi su un postulato* [quello di oggettività] *di ordine etico* ».[7]

Mentre è esplicita in Monod la rilevanza insieme eti-

2. *Ibidem*, p. 17.
3. *Ibidem*, p. 29.
4. *Ibidem*, p. 86.
5. *Ibidem*, p. 86.
6. *Ibidem*, p. 132.
7. *Ibidem*, p. 139.

ca e gnoseologica di questo principio, non appare altrettanto chiara la distinzione tra una sua applicazione metafisica ed una più limitatamente epistemologica. Infatti se nelle prime enunciazioni v'è un sapore schiettamente epistemologico, in quella relativa alla « diatriba » sembra ravvisarsi una violenta intenzione globalmente anti-idealistica, confermata da quella caratterizzazione della verità addirittura reminiscente della formula scolastica: « veritas est adaequatio rei et intellectus ».

Il primo capitolo prosegue con una discussione tendente ad individuare in senso operativo le caratteristiche della vita e ricalcando perciò *mutatis mutandis* le orme metodologiche di Turing.[8] La prima conclusione – paradossale – che si ottiene con questo principio, quando si guarda ai sistemi viventi in maniera oggettiva, ciò che in questo caso è indistinguibile dalla posizione riduzionistica del Circolo di Vienna, è l'emergenza di tre caratteristiche individuanti: la teleonomia, la invarianza riproduttiva e la morfogenesi intrinseca. Il paradosso consiste in questo: se anche la morfogenesi può ridursi sulla scorta dei fatti sperimentali ad un puro meccanismo, se, naturalmente, la invarianza riproduttiva si accorda pienamente con una posizione riduzionistica, è tuttavia patente che la teleonomia, scoperta sotto la guida della oggettività, è antitetica ad una visione puramente meccanicistica. Ma che cos'è la teleonomia? Già nel 1943 Rosenblueth, Wiener e Bigelow,[9] classificando gli oggetti (animati o meno) in base al loro comportamento, ravvisavano comportamenti « purposeful » e tra questi quelli ulteriormente « teleological ». Specificano gli autori: « The term purposeful is meant to denote that the act or behavior may be interpreted

8. Cfr. in E.A. Feigenhaum & J. Feldaman (Eds.), *Computers and thought*, McGraw-Hill, New York, 1963, i contributi di A.M. Turing e Paul Armer.
9. A. Rosenblueth, N. Wiener and J. Bigelow, *Behavior, purpose and teleology*, « Phil. of Sci. », X (1943), pp. 18-24.

as directed to the attainment of a goal – i.e., to a final condition in which the behaving object reaches a definite correlation in time or in space with respect to another object or event ». Un tale comportamento è poi teleologico quando viene influenzato da un ritorno di informazione – il famoso « feed-back » – dal suo stesso scopo. La formulazione di questi concetti è interamente nello spirito meccanicistico e riduzionistico, quindi oggettivo, e poiché non sembra che tra teleologia come qui specificata e teleonomia definita come l'« essere *oggetti dotati di un progetto* »[10] esistano apprezzabili differenze ne segue che l'antitesi tra teleonomia e principio di oggettività è solo apparente.

Quando però dal piano epistemologico, dove si situano queste considerazioni, si passa ad un piano ontologico affermando che l'essenza di un sistema finalizzato consiste nel suo fine o, parallelamente, che l'essenza di un tutto non è riducibile a quella delle sue parti, allora l'antitesi acquista tutta la sua gravità. Un esempio tra i più espliciti di questa transizione, o confusione, dalla conoscenza all'essere si trova in Oskar Lange.[11] Questi infatti, pur negando ogni entelechia ad un sistema complesso per timore di possibili trascendenze, crede di trovare nell'usuale trattamento matematico dei sistemi (di controllo, per esempio) una interazione costruttiva tra le parti costituenti, di carattere dialettico, che, battezzata « proprietà emergente », tiene luogo, in forma immanente, della entelechia appena esorcizzata. Senza neppure ricorrere al rasoio di Ockham, basta la distinzione tra costrutto teorico ed essenza per rendere superflue, anzi fallaci, tali teorie. Contro le quali e soprattutto contro le diramazioni scientifiche del materialismo dialettico, vera sua *bête noire,* Monod si esercita a lungo. Il metodo ricorda quello del Concilio di Trento: le teorie avversarie sono ridotte ad alcune proposizioni, talvolta

10. Monod, *op. cit.*, p. 21.
11. Oskar Lange, *Wholes and Parts*, Pergamon Press and Polish Scientific Publishers, Warszawa, 1965.

numerate, che poi vengono distrutte. E bisogna dire che l'esercizio, se pure impietoso, è giustificato e sotto un certo aspetto divertente. Aspetti tutt'altro che divertenti, però, ha avuto l'effettiva imposizione in URSS di quelle teorie qui ridicolizzate.[12] Tuttavia negli ultimi anni sembra si sia formata nelle menti degli uomini di scienza di sinistra, e sembrano essere la maggioranza, una specie di dicotomia che permette la coesistenza pacifica del riduzionismo fisicalista al livello della natura inanimata e del materialismo dialettico al livello della natura sociale ed umana. Ad ogni modo i marxisti più cauti, attivi nel mondo della scienza, oggi quelle teorie non le sostengono più; per contro, al grido di: « La scienza non è neutrale », si occupano assai più di relazioni interpersonali che non della essenza della scienza che praticano. Come criticarli? Forse non nel modo seguito da Monod, e questo per due motivi. In primo luogo, benché egli parli di « fallimento *epistemologico* del materialismo dialettico »[13] (corsivo nostro), di fatto egli crede, vuole, rintuzzare ogni forma di immanentismo sostituendolo verosimilmente con il principio di oggettività. Questa operazione non viene chiaramente espressa, ma, naturalmente, è perfettamente legittima. Ciò che appare pericolosamente circolare è il tentativo di sostanziare quella sostituzione con la realtà biologica, e a ciò sono dedicati i cinque capitoli centrali, quando tale realtà viene letta sulla scorta del principio di oggettività.

In secondo luogo la posizione etica di Monod è basata su di un sincretismo che rende meno convincenti le sue frecce anti-dialettiche. Da una parte, pur mostrando di non gradirla,[14] si ravvisa una componente di disperazione legata al nominalismo estremo cui rigorosamente conduce il principio di oggettività; da un'al-

12. Cfr. Maxim W. Mikulak, *Darwinism and Soviet Genetics*, « J. of the History of Ideas » XXXI, (1970), p. 359, per una aggiornata ed informata analisi delle disavventure della genetica in URSS.
13. Monod, *op. cit.*, p. 42.
14. Cfr. la citazione di Camus iniziale.

tra parte alla ‘ freddezza ’ in esso insita sotto le spoglie della ‘ austerità ’ [15] viene fatta assumere una connotazione generalmente accettata come positiva, nobile, elevata moralmente, nella nostra civiltà occidentale; in ultimo c’è « l’ideale socialista »,[16] che, sia pure con un forte sapore di imperativo kantiano, tradisce in Monod un apprezzamento di fondo per quei nemici che tanto combatte sul piano epistemologico. Considerando questa base è lecito porsi la domanda se valesse la pena di distruggere l’avversario su un certo piano, trascinandosi appresso tutto il suo sistema, per giungere a proporre, sul piano filosofico, una visione del mondo consistente in austerità e problematiche speranze. Ed inoltre non è chiaro come sia possibile che uno scritto nel quale ci si chiede sia pure marginalmente, ma in prima persona: « Chi potrebbe dubitare della presenza dello spirito? »,[17] non ravvisi nella dialettica tanto avversata, sia pure sotto il travestimento materialistico, l’esigenza spirituale dello idealismo, limitandosi invece ad obbiettarne la immanenza.

Nei capitoli successivi, come già accennato, vengono esposti i meccanismi vitali iniziando dalla funzione economizzatrice di entropia delle proteine come enzimi, passando poi alla analisi di alcuni tipi di processi metabolici, continuando con la struttura delle proteine. Si passa poi a descrivere il codice genetico, la sua interpretazione, trasmissione e alterazione. Quest’ultimo punto introduce la nozione di evoluzione, che viene trattata nell’ultimo capitolo della serie per così dire tecnica. Qui c’è un salto di qualità. Se si considera il mondo biologico come un processo fisico è possibile, anzi necessario, considerarlo come un processo quasi stazionario. Ad ogni istante di tempo, cioè, si studia il processo come se le sue strutture fossero congelate. Ciò corrisponde in biologia allo

15. *Ibidem*, p. 136 ed altrove.
16. *Ibidem*, p. 142.
17. *Ibidem*, p. 128.

studio dei meccanismi enzimatici, metabolici, di trascrizione e duplicazione del codice. Allo stesso tempo si deve osservare che le strutture in questione presentano delle variazioni secolari o adiabatiche. In biologia questo ordine di fenomeni lenti rispetto ai tempi periodici proprii del primo ordine di fenomeni è il dominio della evoluzione. Purtroppo questo schema conoscitivo, apparentemente così naturale, funziona splendidamente in fisica, ma ha mancato finora di fornire precisi risultati in biologia.[18] Il motivo non è da ricercarsi, come avviene quasi sempre nel mondo fisico inanimato, nella inestricabilità dei fenomeni a tempo breve dai fenomeni secolari. Pare piuttosto che la difficoltà risieda nella unicità, a quanto ne sappiamo, del processo evolutivo biologico. Le ' leggi ' della evoluzione diventano quindi la descrizione di un singolo processo. Per queste ragioni, probabilmente, il capitolo sulla evoluzione è meno terso degli altri.

Negli ultimi due capitoli abbiamo finalmente la sintesi filosofica preparata fin dall'inizio. Ma anche nei capitoli espositivi si trovano molti spunti di carattere più problematico. Intanto c'è una continua corroborazione delle critiche al materialismo dialettico che si esprime talvolta in piccole esplosioni di gioia come: « La logica dei sistemi biologici di regolazione dunque non obbedisce alla logica di Hegel ma all'algebra di Boole, alla stessa stregua di quella dei calcolatori »[19] ed altrove: « Tutto il sistema... sfida qualsiasi descrizione ' dialettica '. È fondamentalmente cartesiano e non hegeliano: la cellula è proprio una *macchina* ».[20] Oppure riprendendo la polemica tra

18. Cfr. P. S. Moorhead, M.M. Kaplan (Eds.), *Mathematical Challenges to the Neo-Darwinian Interpretation of Evolution*, The Wistar Institute of Anatomy and Biology, Symposium Monograph n. 5 Philadelphia, 1967, per rendersi conto del divario di significatività tuttora esistente tra le cosiddette teorie dell'evoluzione ed una qualsiasi teoria fisica.
19. Monod, *op. cit.*, p. 69.
20. *Ibidem*, p. 94. Notare che comunque è cartesiano a metà, riferendosi solo alla *res extensa*.

Gestalt e riduzionismo [21] e concludendo analogamente a quanto detto più su a proposito di Lange. Inoltre si vengono moltiplicando osservazioni e commenti non più critici di altre posizioni, ma introduttivi del vero protagonista della visione di Monod: il caso.

Lo schema argomentativo è il seguente. Si riconosce che, in biologia, vi sono oggi due frontiere: l'origine della vita ed il sistema nervoso centrale dell'uomo. In entrambi i casi si possono distinguere due fasi: la creazione del dispositivo teleonomico e la sua evoluzione. La prima è opera del caso; la seconda del caso e della necessità strettamente accoppiate. Per quanto riguarda la creazione della vita il dispositivo teleonomico è il codice genetico. Per quanto riguarda il sistema nervoso centrale dell'uomo tale dispositivo sembra sia il linguaggio [22] ed inoltre la creazione e l'evoluzione di questo sistema nervoso sono una nuova fase dell'evoluzione della vita. Tuttavia l'uomo, riconosciuta tramite il principio di oggettività « la sua assoluta stranezza » [23] e la sua origine doppiamente accidentale sia in quanto vivente che in quanto pensante, si impone con una scelta etica il principio di oggettività stesso che diventa così la base della « etica della conoscenza... la sola capace, una volta compresa ed accettata, di guidare la sua evoluzione ». [24]

La trattazione di questi temi è assai meno cogente di tutto quanto precede ed a tratti decisamente semplicistica. A partire dal capitolo sulla evoluzione e fino al termine del lavoro il discorso descrive quel fitto arabesco al quale accennavo all'inizio e sul quale non seguirò il Monod. Ritengo tuttavia che il concetto di caso costituisca il perno di tutta l'argomentazione.

21. *Ibidem*, pp. 71-72.
22. Ma cfr., *ibidem*, p. 125: « Io ritengo che ... la... riflessione, al livello più profondo, non è verbale: è una *esperienza immaginaria* simulata con l'aiuto di forme, di forze, di interazioni che costituiscono a stento una 'immagine' nel senso visivo del termine ».
23. *Ibidem*, p. 138.
24. *Ibidem*, p. 141.

Esplicitamente il caso compare fin da quando Monod afferma che « la biosfera è imprevedibile né più né meno della particolare configurazione di atomi che costituiscono il sasso che tengo in mano ».[25] L'interpretazione corrente di una proposizione del genere consiste nel ricordare che è impossibile prevedere un evento singolo e che non si può fare di meglio che dare distribuzioni di probabilità su classi di eventi. In tal modo un singolo evento può tutt'al più risultare compatibile con una certa serie di premesse senza per altro esserne mai deducibile. Vi sono solo due cause per questa impossibilità: la indeterminazione quantistica e la complessità. Nel primo caso si è forzati all'uso di distribuzioni di probabilità, giusta la interpretazione di Copenaghen,[26] per motivi epistemologici. Nel secondo caso la complessità del sistema ci preclude una sua conoscenza completa. Quindi ogni previsione, sia pure con leggi rigorosamente deterministiche, andrà fatta sotto incertezza. Quando, più oltre,[27] Monod sente la necessità di chiarire il concetto di caso per applicarlo al fenomeno delle mutazioni, egli riprende entrambi questi concetti, ma introduce anche la nozione, francese, di catene causali indipendenti.[28] Anzi sembra che al limite egli possa fare a meno della incertezza quantistica, riconducendosi a catene causali indipendenti « a meno, naturalmente, di non volere tornare all'universo di Laplace dal quale il caso veniva escluso per definizione ».[29] Questa posizione non è sostenibile e, per vedere perché, occorre ancora distinguere tra epistemologia ed ontologia.

25. *Ibidem*, p. 45.
26. Si tratta della interpretazione classica della meccanica quantistica, esposta in qualsiasi testo sull'argomento. Cfr., per esempio, John Von Neumann, *Mathematical Foundations of Quantum Mechanics*, Princeton University Press, 1955.
27. Monod, *op. cit.*, pp. 96-98.
28. Questa esplicazione del concetto di caso è di Antoine A. Cournot. Cfr. Encyclopédie de la Pléiade, *Logique et Connaissance Scientifique*, a cura di Jean Piaget, Gallimard, Paris, 1967, pp. 616, 1160.
29. Monod, *op. cit.*, p. 97.

Benché l'indeterminazione quantistica sia di origine epistemologica, tuttavia, allo stadio odierno dell'analisi, si deve concludere che la incapacità di eseguire previsioni certe è di natura essenziale, connessa cioè con l'essenza della operazione conoscitiva. Il nostro *ignoramus*, cioè, potrà forse essere attenuato da riformulazioni del problema conoscitivo, da interpretazioni in termini di nuove logiche o altre blandizie, ma rimane e rimarrà finché non verrà, se verrà, un nuovo rivolgimento epistemologico, un reale *ignorabimus*. La Scuola di Copenaghen ha appunto indicato che questa ignoranza non superabile poteva essere interpretata – ontologicamente – come caso. Questo caso intrinseco sembra che obbedisca alle stesse leggi del caso conoscitivo, quello dei giochi d'azzardo e della meccanica statistica. Perché ciò accada e che cosa significhi è oggetto di speculazione corrente. Forse non è fortuito che il Kolmogorov, il quale riassunse in sei famosi assiomi le leggi del caso nel 1933,[30] abbia recentemente avanzato l'ipotesi della possibilità di interpretare il concetto di casualità come secondario a quello di complessità.[31] Ciò che tuttavia emerge chiaramente è che la impossibilità di previsioni certe, quando la complessità dell'oggetto ci impedisce una conoscenza esatta, è di natura diversa che nel caso quantistico perché non è una impossibilità di principio. Rimane salvo cioè il fatto che, se anche non possiamo conoscere l'evoluzione esatta dell'oggetto in questione, ha tuttavia senso parlarne perché quelle previsioni che si possono fare vengono fatte sulla base dell'usuale determinismo fisico e quindi tutto va *come se* il mondo fosse deterministico nel limite di oggetti macroscopici. D'altro canto un *come se* non falsificato, com'è noto, è tutto quanto possiamo aspettarci da induzioni scientifiche.[32]

30. A.N. Kolmogorov, *Foundations of the Theory of Probability*, Chelsea, 1950.
31. A.N. Kolmogorov, *Logical Basis for Information Theory and Probability Theory*, IEEE Transactions IT-*14* (1968), p. 662.
32. Mi riferisco a K. R. Popper, *La logica della conoscenza scientifica*, Torino, 1970.

Quindi se Monod crede potersi privare della casualità quantistica si priva di qualsiasi ' vera ' casualità dato che la ingegnosa interpretazione di Cournot è riconducibile ad una indeterminazione dovuta a complessità. Si rimane col dilemma: o tutta la indeterminazione in natura è di tipo quantistico oppure l'unica soluzione ragionevole è pur sempre l'universo predestinato di Laplace. La terza possibilità, quella offerta dalla critica di Hume, non è accettata da nessuno. Naturalmente, per l'accennata uniformità delle leggi del caso, non fa differenza quale scelta si operi e, viceversa, da constatazioni statistiche non si può indurre sulla natura del caso.

Il discorso fin qui sviluppato può essere soddisfacente per quanto riguarda l'evoluzione, dove Monod vede una cooperazione tra caso, che crea inesauribilmente nuove mutazioni, e necessità, che, tramite la invarianza riproduttiva, conserva quelle ' buone '. Ne concludo che a meno di non riferirsi alla casualità quantistica, e la plausibilità di questa ipotesi è una questione di fatto riguardante il DNA che non è stata, a mia conoscenza, ancora decisa, l' evoluzione biologica non permette alcuna elevazione filosofico-mistica del caso come creatore ed anzi mostra una singolare difficoltà ad inquadrarsi anche nei canali di una normale analisi probabilistico-statistica, come appare per esempio dai *Mathematical Challenges* già citati. Si può anche osservare che questa ipostasi del caso forza la mano a Monod in affermazioni su argomenti considerati ancora aperti da altri studiosi. Così vediamo che, mentre adopera l'esempio degli anticorpi per illustrare la prodigiosa ricchezza esemplificativa del 'caso'[33] e correttamente attende una teoria statistica, che ancora non si sa fare, non si mostra altrettanto paziente parlando della « gratuità » [34] nelle reazioni enzimatiche o della, strettamente connessa, questione della struttura

33. Monod, *op. cit.*, pp. 103-104.
34. *Ibidem*, p. 70.

delle proteine.[35] A questo proposito può essere interessante tener presente un recente lavoro [36] dove appunto si tenta di sviluppare uno schema che dia conto dello sviluppo biologico su basi statistiche sì, ma, appunto, capaci di esatte previsioni statistiche.

Ma quando si passa a considerare non più solo la evoluzione, ma quegli eventi – ignoti – che vanno sotto il nome di origine della vita allora si entra in un ulteriore ordine di difficoltà. Finora, tacitamente, il modello usato per lavorare con il caso è stato quello frequentistico. La grande legge del caso, inglobata negli assiomi, ma precedente a questi, è che la frequenza di un evento ' tende ' ad approssimare la sua probabilità. Ma questo vale per eventi ripetitivi e su intervalli di tempo lunghi. L'evoluzione, forse, è interpretabile in questo senso, anche se finora ne manca una teoria compiuta, ma di fronte all'evento unico è necessario rivedere le posizioni interpretative. Posizioni come quelle espresse nel già citato *Biochemical Predestination* mantengono senza preoccupazioni la interpretazione frequentistica del caso ed addirittura valutano le probabilità a priori sulla base della equiprobabilità di Laplace. Poiché l'evento unico esorbita da questo schema, questa posizione afferma che la origine della vita *non può* riassumersi in un evento unico di probabilità a priori quasi nulla. Non si avverte, perché logicamente non si deve, lo iato tra formarsi casuale di macromolecole e la presenza del codice genetico. Tuttavia, poiché il salto va fatto, si ricorre ad ogni sorta di ingegnosi meccanismi, forse anche veri. Anche se così fosse, rimarrebbe pur sempre il fatto che il processo biologico, come quello cosmologico d'altronde, come già accennato prima, non solo è unico, ma in un certo senso è anche molto breve. Niente infatti impedirebbe di trattare i fenomeni dell'origine e dell'evoluzione della vita col normale

35. *Ibidem*, p. 84.
36. D.H. Kenyon, G. Steinman, *Biochemical Predestination*, McGraw-Hill, New York, 1969.

schema interpretativo frequentistico se questa singola storia fosse *casuale*: rispettasse cioè la legge dei grandi numeri e mostrasse quelle regolarità che il calcolo delle probabilità prevede e l'osservazione statistica conferma. La ben nota teoria ergodica assicura in questo caso la intercambiabilità di una siffatta storia con l'osservazione di tanti universi diversi sui quali portare le considerazioni statistiche. Ma la storia della vita, e dell'universo, sembra soltanto mostrarci che, su grande scala, gli avvenimenti sono *troppo* disordinati.[37] Sembra inevitabile scegliere, con Monod, l'alternativa dell'arbitrio puro, della libertà cieca con tutte le sgradevoli conseguenze che questa scelta comporta. Senonché una analisi più approfondita mostra che questa scelta non è soltanto sgradevole: è priva di senso. Infatti, se non si vuole interpretare sotto il nome di caso quel Fato ineluttabile libero e predestinante che nella terminologia scientifica si traduce nel determinismo laplaciano, sia pure privato delle possibilità onniconoscitive che Laplace ne deduceva troppo affrettatamente, si rimane ad asserire che si è verificato un particolare evento tra una immensa congerie di eventi i quali, per non essersi verificati, e data l'unicità della nostra storia, rimangono definitivamente al di fuori di ogni nostro tipo di esperienza. Secondo gli stessi canoni epistemologici che hanno portato alla relatività ed alla meccanica quantistica dobbiamo dire che questi eventi non hanno senso. Si tratta cioè, alla stessa stregua dell'universo del discorso russelliano, di verbalizzazioni prive di referente, sia pure ideale.

Di fronte ai problemi globali: vita, cosmologia, come pure di fronte ai problemi relativi alla natura del pensiero e del processo dimostrativo, sembra che i moduli esplicativi attuali, nati con la assiomatica greca e giunti a maturità con la scienza moderna, in base

37. Von Mises potrebbe dire: la storia della vita non è un Collettivo. Cfr. R. Von Mises, *Mathematical Theory of Probability and Statistics*, Academic Press, New York, 1963.

a problemi posti da questa scienza medesima, debbano venire modificati. Se non si può « dedurre » una spiegazione non ci si deve accontentare di un risultato « compatibile ». Si deve porre in questione la deducibilità stessa.

Mario Bortolotto

LE VIN DU VOYANT
Saggio su *Lulu*

Der hohen Dichterin Marie Luise zugeeignet

... le point de départ était *invariablement frivole*, quoique revêtant, à travers le milieu de la vision maladive, une importance imaginaire et de réfraction.

Ensuite ... une sensation de fadeur et d'humidité; et puis tout n'est plus que folie, folie d'une mémoire qui s'agite dans l'abominable.

POE-BAUDELAIRE

Grava ancora su *Lulu*, succo tardo e supremo, '*in den schweren Wein*' di Berg, né sono valse a stornare le premesse della fede dodecafonica, bandierine, distintivi o *piques d'honneur* che risultino essere, le analisi, si può ragionevolmente congetturare fondate su una piuttosto rara facoltà di ascolto, oltre la lettura, di George Perle,[1] il computo dei ragionieri: imbarazzato anch'esso, invischiato com'è nella dolorante impresa di elencare i fatali 'dodici eterni' – ci valiamo di una locuzione alla Bussotti – su pentagrammi ribelli. La scissione che il metodo di comporre coi dodici suoni comporta fra l'esperienza interiore, segreta affatto, e la struttura che se ne distacca, e ne illustra, come 'maschera mortuaria' davvero,[2] una delle possibilità

1. *The Music of 'Lulu': a New Analysis*, in 'Journal of the American Musicological Society', vol. XII, nn. 2-3, 1959. Del resto anche Adorno: '*Lulu* non è costruita da cima a fondo sui dodici suoni, ma in forma totale'.
2. Ovviamente, secondo W. Benjamin, *Einbahnstrasse*, Berlin, 1928.

(ma non certo l'unica attualità lecita, prevedibile), si carica, in Berg, fin dagli approcci dell'esordiente, o apprendista stregone alle prese con il *grimoire* difeso da sette sigilli, di una oscurità anche sospettabile, fondatamente, *a porta inferi.* Lo si potrebbe dimostrare, con analisi agevole, nella spaesata passacaglia che stabilisce, in *Wozzeck,* l'equivalenza senza scampo di ' rigore ' scientifico e delirio: nella sua esatta serialità il carattere-destino del Dottore evapora nel fuoco fatuo del fantasticare. Nelle opere successive, e non si esclude l'*oeuvre au noir,* il *Kammerkonzert* isolato e sublime, il metodo interviene come elemento di una lega, se non d'una ganga: tendendo a dilatarne al limite, senza varcarne l'ultimo divieto, la temporalità armonica, che non sa risolversi a tramutarsi nello spazio seriale. Il luogo di tale passaggio, la soglia del rimando mitico al Monsalvato della musica – *zum Raum,* colà, *wird die Zeit* [il tempo diventa spazio] – rimane difesa dal piede sacrilego.

Sappiamo che ' il concetto, della scuola schoenberghiana, della qualità obbiettiva e degli obbiettivi criteri compositivi vuole che questi, temprati al proprio sforzo autocritico, corrispondano a una visione musicale diversa da quel genere di sentimento che spesso altro non è che un miscuglio scipito, all'oggetto di inadeguati modi di reazione '[3] e non a caso Adorno lo ha affermato, si ardirebbe avventarlo, proprio trattando di analisi alla Berg: ma conoscendo come nessuno, per lunghissimo commercio, e correità sotterranea, che dei ' miscugli ' berghiani non si chiarisce la costituzione: si tratta di elementi archetipali, e l'*impuissante analyse,* come per la bellezza baudelairiana, lascerebbe vanire la *quinta essentia.*

Sole, davanti a un testo siffatto, possono soccorrerci, con il gran Metodo, placide tregue. Risulta bastantemente smascherata la pretesa dei bambocci, il rifaci-

3. Th. W. Adorno, ' Analyse und Berg ', in *Berg- Der Meister des kleinsten Uebergangs,* Wien, 1968.

mento dell'opera, anche nel caso che ci siano conservati gli schemi seriali predisposti e le loro derivazioni molteplici. Per *Lulu,* abbiamo l'analisi di Reich e Redlich, con l'*imprimatur* dell'autore: da confinare, senza esitazione, con le riuscite ovvie e le inflitte forzature, nel disonorevole limbo delle ortodossie. Qualora si supponesse davvero che la determinazione cartacea delle permutazioni ci introducesse, di un passo anche soltanto, nel mistero sonoro dell'opera, si incorrerebbe in peccato duplice: violazione dell'individuale, tentativo temerario, e accidiosa inerzia di fronte alle strutture scritte, che in Berg si identificano senza residui con le strutture della percezione.

L'opaco berghiano ha, sulla pagina, il proprio doppio lucente, quello che 'fa impallidire tutte le feste dell'Impressionismo' certo (e che a Londra fece stingere i colori di Dafni e Cloe):[4] ma che ne deduce, anche, i lemmi estremi, gli squisitissimi. La traduzione austriaca ne dilata all'infinito gli echi diafani, come la futilità dell'impianto (tanto analoga al *demi-caractère* su cui si leva il volo del *Fidelio*) si pone veicolo di inespresse speranze teologiche: 'il dialetto musicale viennese divenne per una volta lingua musicale mondiale, non attraverso imitazione di suggestivi modelli stilistici come nell'era del dominio internazionale di Strawinsky, ma in forza della logica oggettuale.'[5] Sono noti, o almeno sospetti fortemente, i legami sotterranei della frivolezza e della teologia: da qualsisia prospettiva (lo Spirito della terra come la *femme fatale,* il ritmo di *vaudeville* come l'arretramento archetipico nelle costanti della musica, nella tradizione, la soluzione della psicologia come l'incompiutezza sigillata dal destino) *Lulu* ci ripete la promessa di Browning: 'On the earth the broken arcs; in the heaven, a perfect round' [Gli archi spezzati sulla terra; cerchio perfetto

4. Th. W. Adorno, *Rede über Alban Bergs Lulu,* saggio pubblicato assieme alla edizione discografica dell'opera, D.G.G., 1968.
5. Th. W. Adorno, *Wien,* in *Quasi una fantasia, Musikalische Schriften II,* Frankfurt, 1963.

in cielo]. Tutto è contenuto nella pagina, cui obstano le tabulature e gli specchietti degli informatissimi, dei ' vicini ': la forza simbolica del testo non corrisponde alle intenzioni allegoriche di cui si possa serbare notizia. Ad una svolta temeraria, la eredità romantica riafferma, confermazione solenne, le premesse degli esordi eroici: il potere – giusta la formulazione perentoria di Blanchot – ' per l'opera, d'essere e non più di rappresentare, d'essere tutto, ma senza contenuti o con contenuti quasi indifferenti, e di affermare così insieme l'assoluto e il frammentario, la totalità, ma in una forma che, essendo tutte le forme, cioè non essendone, al limite, alcuna, non attua il tutto, ma lo significa sospendendolo, vale a dire spezzandolo '. La discontinuità, dunque, la ' differenza ' nietzschiana come forma.[6]

Berg ha concepito la dilogia di Wedekind ' nello spirito di Karl Kraus ': egli identifica la sua azione a quella di Kraus quando questi pubblica nella ' Fakkel ' i poemi di Claudius o di Göcking come redentrice opposizione al discutibile giudizio della storia.[7] Tale sovvertimento del dato storico nell'incandescenza del massello compositivo si deve riscontrare nella pagina, nella ' scrittura dorata '.

È certo che Berg compose il Prologo, l'imbonitura di Rodrigo, alla fine dell'opera (della *Particell,* intendiamo). In quelle poche pagine vi è lo stile (ch'è la maniera di far respirare la tecnica, come insegna Aldo Clementi) allo stato puro.

La serie fondamentale, intanto, per liquidare lo argomento, non vi appare: in tal modo essa si definisce in Berg, in tutto anomalo, oltre la sua tranquilla eterodossia, non come un'*arché,* ma quale matrice invisibile.

Ciò che ne ascoltiamo sono proiezioni sonore affatto individue, indipendenti al punto da ammettere la contraddizione implicita del pensiero seriale, la confi-

6. M. Blanchot, *L'Athenaeum,* in *L'entretien infini,* Paris, 1969.
7. Th. W. Adorno, *Rede,* cit.

gurazione tematica. I tre temi, plasticamente evidenti, di Lulu, di Schön e Rodrigo si affacciano nella continuità della *Durchkomposition* con prepotenza rappresentativa affatto conservatrice, e anzi reazionaria, soverchiando la presenza esile dei biglietti di visita debussiani. Gli stagliati intervalli si incorporano nella voce del trombone per la tigre Schön (batt. 16 sgg.), di violini viole ed infine oboe, in un incastro sottile di *Neben-* e *Hauptstimmen,* per profilare il serpente Lulu (batt. 43 sgg.), in due *clusters* pianistici per sbalzare la brutalità muscolare dell'Atleta (batt. 16).

Recentemente, Douglas Jarman ha licenziato un suo studio sulla ritmica di Lulu, tendente a ricondurne gli schemi a un ritmo fondamentale, lo *Hauptrhythmus* (due semiminime puntate, una croma, una terza semiminima), che in effetti risuona con evidenza di minaccia in luoghi capitali del decorso sinfonico. Interessa in tale analisi l'estensione al ritmo, inequivocamente asseribile, del principio seriale: 'nonostante certe tendenze nelle ultime opere di Webern, e del fatto che Berg stesso cita Schoenberg come fonte delle sue tecniche ritmiche, Berg sembra essere stato il solo compositore della scuola viennese ad aver considerato e sfruttato decisamente le possibilità di trattare il ritmo come un elemento strutturale autosufficiente'.[8] L'affermazione è suscettibile di rovescio, giacché proprio l'osservare come da quel nucleo ritmico originario siano poi derivate figure affatto distinte, anch'esse in funzione individualizzante, vale a dire ritmi-personaggi, distrugge l'idea di strutturalismo: o per meglio dire, anche qui snida, fra la 'preparazione' strutturale e la composizione tematica, l'inquietante coincidenza d'opposti che ancora solleva, nel cuore del mistero berghiano, una maschera teologale. (Il suo doppio, in termini di teodicea mondana, si denomina, come tutti sanno, armonia prestabilita).

8. *Some Rhythmic and Metric Techniques in Alban Berg's* Lulu, in 'The Musical Quarterly', voll. LVI, n. 3, New York, 1970.

Giova ora scendere alle verifiche intervallari: per constatarne la doppia polarità, il vettore che punta sul cantabile, e l'altro che sfocia nell'amorfo. Nel secondo aspetto, non vi è traccia d'annullamento, o ' suicidio ' legato a prassi pancromatiche, secondo la proposta di Webern svolta dalla Nuova Musica. Questo non soltanto perché Berg procede per aggiunte sovrapposte, anziché per scarnificazioni, ma, in primissima evidenza, in quanto gli addensamenti hanno origine in trame parzialmente cromatiche, e financo diatoniche. La sigla d'esordio, celebrante l'assunto di Wedekind, le *Erdgeist-quarten* degli esegeti ufficiali, è appunto data da due intervalli giusti, connessi dalla seconda minore. Il tratto veloce dei clarinetti e fagotti (batt. 2-3): si b, mi b, fa, sol b, do b, replicato e concluso sullo stesso si b iniziale, ha una conformazione tonale evidente, riconducibile a due tonalità. I corni ripetono le quarte dell'*incipit* la b-re b, re-sol, con successivo spostamento, all'ottava superiore: re-sol, la b-re b, e concludono insistendo sull'ultimo intervallo, in un primo ostinato. Mentre i primi due corni sono passati al secondo intervallo, terzo e quarto insistono sul primo, dandoci così una sovrapposizione armonica, sottolineata dall'identità ritmica, di quanto s'era finora ascoltato solo orizzontalmente. Le trombe riespongono le quarte, su altro grado: do-fa, fa diesis-si, e con due entrate sovrapposte arrivano a costituire i due bicordi alternati do-fa diesis e fa-si: quarta eccedente, quarta diminuita: che avranno a rivelarsi come luoghi armonici fra i più costanti, ma, s'osservi bene, in funzione di falsa dominante, senza tendenze strutturali. Analoga la figurazione degli archi. Il violento tratto discendente a batt. 5 riassume il materiale, che ormai, per sovrapposizioni, spazia nel totale cromatico. La analisi dell'opera nella sua interezza corrobora i risultati ottenuti alla lettura delle prime sei misure. Gli ambiti tonali possono sopravvivere, irrelati, per più battute successive. La parte della contessa Geschwitz è pentatonica (e fissata ostinatamente, ostentatamente

in ritmi per aumentazione graduale, o diminuzione, delle durate), Alwa ha larghi frammenti di diatonia. I rimandi paiono oziosi, il principio essendo verificabile ad apertura di libro: ma non è inutile segnalare il caso limite (batt. 827-835 del second'atto, scena fra Alwa e l'Atleta), in cui, sia pure con l'attenuazione dovuta alla tecnica di emissione vocale schoenberghiana, le due voci stagnano sul do maggiore, anche definito nelle sue funzioni tonali fondamentali, su un solo accordo degli archi, che dà i cinque suoni supplementari, sì da contrapporre una regione estranea, ma senza prospettare fusioni: qui l'ambito 'notale' è di sette suoni più cinque: il che, in Berg, non significa dodici.

Il discorso di *Lulu,* anche nelle zone più irte e caricate di veleno cromatico, non rinunzia alle ancorature, fossero mere allusioni alle pratiche perente. La stessa parte del dottor Schön si snoda in un cromatismo che, in sé, ammetterebbe anche una interpretazione tonale, se vi provvedesse l'orchestra: senza le ulteriori ambagi riversate nella totalità dagli strumenti (come nella grande scena in forma-sonata) simili linee si potrebbero ritrovare anche in Strauss. Rari, e sempre giustificati dalla funzione rappresentativa, sono i passi in cui i disegni cromatici vocali sono immersi in una trama pure cromatica dell'orchestra, raggiungendo l'acme della distorsione. Assai spesso, e in ispecie nei momenti di massima eversibilità, la voce viene raddoppiata da strumenti fra i più incisivi e penetranti. Altre volte, il cromatismo vocale ruota all'impazzata su fermissime relazioni diatoniche dell'orchestra, come un'ultima amplificazione del principio scolastico, le note di passaggio (e le durate ne sono, in effetti, la maggior parte brevissime). È più frequente il rapporto opposto: una linea vocalmente piana, anche inchiodata su incisi ostinati, viene distorta da una intelaiatura duramente dissonante. In nessun caso il concetto di dissonanza si svuota del proprio significato tradizionale:

si estende, al contrario, fino al *Mutterakkord* interpretato come dissonanza massiva.

Interviene, in secondo luogo, la diversa distribuzione strumentale, di tagliente accortezza, per stabilire, anche nel pancromatismo, zone spazialmente più e meno vicine, primi piani sonori e dissolvenze di entità multipla. Un disegno tonalmente univoco, avvalendosi di un rilievo singolare, allontana automaticamente in sfondi progressivamente svigoriti le linee di presenza minore. È un principio pittorico, che il cinema, proprio negli anni di Berg, aveva sviluppato su vastissima scala. Il teatro d'opera tradizionale si era valso di espedienti consimili, ad esempio nello stabilire le voci su zone differenti del palcoscenico: ma lo scopo era limitato alla rappresentatività. L'espediente scenico (pensiamo soltanto alla scena del Miserere nel *Trovatore*) diviene, in Berg, tecnica compositiva, amplificazione pressocché illimite delle possibilità tonali. Il parametro spazio, che passerà al centro del problema compositivo con la generazione di Stockhausen, viene da Berg introdotto come una sorta di altoparlante della tonalità: strumento che, allargandone a dismisura il raggio, ne analizza insieme, dall'interno, i nodi dialettici, o i gangli vitali. Quando la luminosità abbia ad oscurarsi, Berg avvicina i suoi piani compositivi: la demonicità della fantasticheria, nella scena del teatro, scaraventa l'una contro l'altra, appena mantenendo una labile gerarchia, l'orchestra e l'*ensemble* strumentale scenico, che fa trapelare, con la meccanicità impassibile del *jazz,* la voce di un'*Unterwelt.*

Sbandamento e riassetto armonico decorrono paralleli. L'elemento solutorio più acre, il vetriolo della partitura, è l'addensamento timbrico in zona pancromatica: l'incognito indistinto di Berg è la mera acusticità, la frequenza spenta nel ribollire del suono puro, come elemento nascente. Unico dei Viennesi, almeno in così intrepida accezione, Berg prospetta l'evasione dal temperamento, la musica come fisicità elementare.

Il polo coagulante è la comparsa nella storta dell'intervallo sigla: memorabile riuscendo la apparizione di una quarta (come nell'esordio) a simulare il campanello di un'abitazione sconvolta dal tornado del semplice *hasard* (cioè, accettando una proposta di Léon Bloy, dalla irruzione del Paraclito), che il vibrafono immette in istanti privilegiati della trottola inarrestabile, o della giostra impazzita.

Sono, ancora, gli unissoni, e anche più icasticamente i vacui creati dallo spazio di ottava: nella scena della morte, il dottor Schön l'introduce alle parole: '*Lass sie nicht entkommen: Du bist der Nächste*' (ancora le due quarte connesse dalla seconda minore, ma ora discendenti) fino al vuoto squallido delle ottave all' '*O Gott, o Gott!*' : eco scorporata dell'*Eroica*, secondo la geniale intuizione di Adorno.[9] Le stesse derivazioni seriali, a questo punto, s'intendono nella loro genuina essenza. La serie è nel Berg di *Lulu* l'alveo che racchiude germinalità, potenzialità o latenze pacificamente eteroclite: esse vengono determinate, attuate dall'imperativo della situazione momentanea. Se il tempo si misura secondo il battito del polso, la nota si determina seguendo il flusso proteico della coscienza (o dell'incoscienza): la musica si regola su fisiologia e psicologia, soddisfacendo profezie nietzschiane. I singoli tasselli, o incisi, comunque dedotti dalle Madri, sono forzati gentilmente a una tecnica di incastro, che in *Lulu* accoglie il diverso, l'altro da sé: l'incastro, che poteva avere qualche riscontro con la maniera della sovrapposizione tonale nel giovane Milhaud (fra i drammi di Eschilo-Claudel e le *cocasseries* degli *opéra-minutes*) (ma vicariando le linee lunghe delle singole tonalità con schegge, non importa se tonalmente inequivoche), si muta, con insolente modernità, in *collage* integrale.

Esso è evidente se lasciamo ogni considerazione sulla tessitura dei singoli inserti, per volgerci alla convoca-

9. Th. W. Adorno, 'Erfahrungen an *Lulu*', in *Berg*, cit.

zione delle macrostrutture, e alla determinazione delle forme.

L'opera che vanificasse il genere, ponendosi in trionfali aporemata come l' ' ultima ', ' esigeva per sua propria lucidità la restaurazione di quel dualismo di recitativo e, come si diceva un tempo, numero, che era stata abolita dalla dittatura stilistica di Wagner '.[10] Occorre, per le forme chiuse immesse nel *continuum* prevalente (ma non prevaricante), qualcosa di comparabile ai procedimenti tonali: il loro grado di percettibilità spazia dalla chiarezza più nitida (proposta del canone, canzonetta, Lied, *Ragtime, English Waltz,* cavatina, gavotta, corale, e tutti gli ariosi, in massimo grado gli esaltanti abbandoni di Alwa) alla densità sempre più inestricabile del procedimento sonatistico: lo sviluppo del tempo di sonata, affidato a Schön, si infiltra nell'organismo dell'opera, come un corpo estraneo, o anzi un tessuto aggressivo. Sono essenzialmente questi strascichi di una forma già compiuta, conclusa nella propria definizione tradizionale, a stabilire, infine, la supremazia dell' ' infinito ' wagneriano, nella stessa parte di canto: in esso, le sagome chiuse, affiorando e sprofondando, sottendono simultaneamente prospettive storiche alienate. Ad ogni momento, il rimando a *topoi* illustri o umili del teatro musicale turba il serrato procedere del musicista moderno: la lettura della lettera richiamando il duettino celeste delle *Nozze* mozartiane, l'alternanza di parlato e cantato, a tratti, il sapore plebeo del *Singspiel,* il colore del Prater, le movenze della linea sfiorando l'operetta, e ponendo in luce canzonette e cavatine, di tratto in tratto, la comune discendenza schubertiana. Nella mollezza dei ' dodici ottavi ' risuona il Biedermeier nelle sue incarnazioni inesauste, fino a Brahms e a Strauss, nel canto del tenore (che esigendosi *jugendlicher Heldentenor* è a mezza via fra Walter von Stolzing e F. B. Pinkerton) si svolge sornionamente una razzia dei luo-

10. Th. W. Adorno, *ibidem*.

ghi comuni al Lehár di *Friederike* e al Puccini di *Manon*. L'impresa di riammettere nella musica tutto ciò che le è, nello spazio e nel tempo, lontano, sfiora i confini stranieri, o nemici: Adorno ha citato la scena delle ancelle in *Elektra*. Infine, come in Mozart ancora (ma il catalogo stilato sarebbe più lungo del leporellesco), la citazione da sé: le battute del *Wozzeck*, la morte di Marie, quando si constata, teatro minimo nel teatro, che su sì pazza vicenda ' si potrebbe scrivere un'opera interessante '.

Gli addendi si accavallano, fin dal Prologo, in addizioni impossibili. Pezzi nei pezzi. Nelle sei maniere della vocalità (parlato senza accompagnamento, parlato accompagnato, declamato ritmico senza intonazione, *Sprechstimme*, mezzocantato, canto pieno, dal recitativo all'arioso e al cantabile) il Domatore ritaglia stilemi storici di costanza effimera, ma di somma stilizzazione, fino all'ipotesi del *pastiche*. Ecco l'operetta (e non quella di Offenbach che Kraus prediligeva, come presupposizione di ' un mondo dove il rapporto fra causa ed effetto è sospeso, dove si continua a vivere allegramente secondo le leggi del caos... ',[11] ma quella indigena da Strauss a Kálmán) alla domanda: ' *Was seht Ihr in den Lust- und Trauerspielen?* ', il più lurido sentimentalismo, e il più affascinato insieme, al ' *Sie sehn in meinem Zelte meiner Seel'* ', che s'avvale pur della rima, operettistica affatto, *Seel'-Kamel*, l'enfatico del teatro verista (batt. 58 sgg.), la mimesi ironica dell'impalcatura volgare, cui s'affida la ' passione ' italiana (Prologo dei *Pagliacci*), il cantabile dell'opera semiseria (e dunque, nella tradizione tedesca, Flotow e Lortzing): ' *sie ward geschaffen Unheil* ', l'aprirsi del canto nel re maggiore, su arco ascendente, sottolineato dal crescendo (mi-fa diesis-la-si-do diesis-re) su conclusione alienante, a batt. 39-40 (' *Sie sehn das Krokodil* '). La costante presenza della nota ribattuta

11. K. Kraus, *Sprüche und Wiedersprüche*, in *Beim Wort genommen*, München, 1955, p. 97.

riporta, rimando perpetuo, all'opera buffa, la derivazione pianistica (tecnica d'arpeggio da cui emerge una voce solista) al modo sacramentale dei *Klavierstücke,* degli *Intermezzi* brahmsiani: batt. 49 sgg.

La scena si chiude come era cominciata, questionabile circolo: il totale cromatico, anche qui, è raggiunto a partire da tre banali accordi di settima, do diesis-mi-sol-si b (tre volte), re-fa-la b-si (cinque volte), do-re diesis (= mi b), fa diesis-la (tre-quattro), accampati l'uno sull'altro alla distanza di un semitono. Ancora la trasformazione della tecnica politonale, contrappuntistica, ampiamente spaziata, in un intrico verticale, dunque armonico, o antiarmonico, di differenti luoghi deputati della tonalità. (Fra l'altro, la partitura *non* è scritta in note reali: proprio per accentuare le singole appartenenze a scale determinate. Ma gli esegeti non lo hanno notato...). Sul consueto riferimento, o punto di repera, dell'ottava e della quinta-dominante, i singoli istanti, secondo le ignote leggi dell'emozione, restringono la quinta in tritono, l'ottava in settima maggiore, o smagano una successione vocalissima come le terze e le seste in una ovattata sonorità poggiata su frastagli e serpentine di languida androginia, o di turbante efebicità, come nella protagonista.

Così, su veicoli di tanto soave imprecisione, si celebra l'ultimo fasto, e l'insolenza più disarmante dello *Jugendstil*: Alwa, a un attacco come quello del Duettino (' *Ich finde, Du siehst heute reizend aus* ') potrebbe avere in tasca il passaporto del Pontevedro; Lulu riporge, per annientarle, Nana e Amélie, doppiando assiduamente, fin dove è possibile, il movimento teatrale, e la stessa enfasi epica, di Zola o dei Goncourt, rispettivamente di Feydeau e degli irresistibili De Flers e Caillavet, e precipitando, se è il caso, in Philippe, nella dolcezza *mièvre* di Bubu. Dal canto di Susanna e dell'Astrifiammante si può piombare, senza soluzioni di continuo, nel romanzo per signore (Ohnet-Ardel-Ouida): diciamo, nei *marivaudages* lussuriosi di Claudine.

Ma una coscienza stilistica di modernità esemplare guida le trasformazioni, e controlla con polso ferreo le riviviscenze; e un abisso separa le riemergenze archetipiche di Berg dal rifacimento neoclassico, beato della propria abilità alla simulazione. I dati che sollevano ad ogni passo la materia composita nel *collage* immenso di Berg si possono solo definire, con Flaubert, come ' *des abcès de style* '.

Sono essenzialmente analogie, dall'uno all'altro ordine della composizione. Così, il rapporto fra la tonalità e la sua antitesi, fra il canto e il parlato, si ripropone nella densità discontinua, dal furore delle valanghe (il Tumultuoso che accompagna il film) alla letargia di corone, o pause: si *ascoltino* quelle che accompagnano il rientro di Lulu, tra le sonorità spente di una bellezza sciupata, come per Mimì. O quei ' quattro ottavi ', *nox intempesta,* sfibrati di *spleen.* (Subito dopo, l'inno di Alwa lo riconnetterà all'*idéal*).

La ottenuta, contro una quasi impossibilità, coerenza dello stile colloca *Lulu* in un luogo cruciale del teatro: vi si consuma, ed esalta, la rottura dei generi come equivalente della frantumazione d'una vecchia storia, l'ipostasi della persona: ' *Lulu* non si oppone alle opere precedenti mediante il solo rovesciamento del risultato finale all'interno di un sistema identico [...] ma eccedendo il sistema stesso fino a distruggerlo: con lo spettacolo di un'infinita perdizione '.[12] Anche i personaggi, infine, si definiscono nel giuoco altalenante che s'è detto per gli elementi del linguaggio. Certamente le relazioni sono quelle classiche, mozartiane: l'eroina, Lulu; l'eroe, Schön; il personaggio di collegamento, confidente o mezzano che sia, Schigolch; il rivale dell'eroe, la Geschwitz; l'amico dell'eroina, Alwa. Ma già il pacifico elenco di Jameux ammette ponti e rovesci: Alwa è anche l'eroe, Schön il *villain* e il padre come Schigolch, Lulu stessa ha i tratti della

12. D. Jameux, *Une ville fatale,* in ' L'arc ', n. 40, Aix-en-Provence, 1970.

rivale malvagia, del mezzosoprano nero: come fosse Elsa e Ortrude insieme.

Sono pacifiche le modificazioni, a cominciare dai secchi e studiati tagli, subiti dal testo di Wedekind. Scompare il cinismo, e la mediatrice dello Spirito della terra si carica di tutti gli enigmi della bellezza. Ma non per questo diremmo che ' l'opera è dedicata ai disperati, ai perduti. Simpatizza con coloro che sono calati nelle profondità da cui cantano le Figlie del Reno alla fine del *Rheingold* '.[13] Se di pietà si ha da parlare, è quella che ha il riso nel cuore. Né, tanto meno, potremmo ammettere l'altra osservazione di un Adorno dissonante: ' L'amore di Alwa, non l'anima dell'eroina, che essa non ha, è il luogo della musica '. Si ripete qui la tesi secondo cui la musica sarebbe l'oppositrice naturale del destino. Al contrario, la melodia dell'opera che si pone, secondo la definizione stupendissima, ' *in gleichsam schwebender Ekstase* ' [in certa estasi sospesa] è, da cima a fondo, fino alla pericolosa svolta dell'inno, melodia di movimenti: verso i quali non si dà propriamente simpatia. Si può solo assecondare quella melodia, e l'ascolto proprio vale come imitazione. Anche per il destino di Lulu ' la *femme fatale* è solo una delle sue apparenze: Lulu è tutte le donne, è l'Anima '.[14] In quegli anni, l'Anima, sottratta a qualsisia ipostasi, era riapparsa come *anima mundi,* gnosticamente, in Agathe.

Saremo tediati ancora chissà quanto a lungo dalla qualificazione di apocalittici, che perseguita testi sovrani. La ' notte ' annunziata da Mahler si cancella in queste lucentezze albari. Anche la notte di *Wozzeck,* l'ora del Dottore e del Capitano, la tenebra della tripla fuga, s'è eclissata davanti all'aura mattutina, ai lucori del dopo: l'apocalissi è divenuta, anch'essa, oggetto di archeologia. Per questo l'unico personaggio della tenebra è Schön, un ' cattivo ' ibseniano, franca-

13. Th. W. Adorno, *Rede,* cit.
14. G. R. Sellner, *Der Dramatiker Alban Berg,* nell'album D.G.G., cit.

mente borghese: uno *Hochstapler* guglielmino. Ma, travolto dal nuovo ritmo della narrazione, proprio Schön, che ha opposto la resistenza più accanita alla distensione vocale, arroccandosi su barriere espressioniste, viene condotto, dall'inclemente condotta della musica nuova, a mutazioni impensabili, e ' la scena dell'assassinio [...], dove gli amanti di Lulu con gesti eccentrici di *clown* si nascondono, rannicchiati, dietro tutti i possibili mobili, per garantirsi la salvezza, è uno *sketch* '.[15]

S'intende bene: la relazionalità è, esemplarmente, duplice. Il duetto amoroso fra Lulu e Alwa, appunto, ' viene disturbato sempre di nuovo attraverso episodi di Schön, osservatore inosservato, mediante parentesi compositive, come le ha attuate Boulez nella *Terza Sonata* per pianoforte [ma anticipate Schubert]: in *Lulu* esse aiutano l'effetto grottesco, collocano la scena d'amore in una abbagliante ironia '.[16]

Ciò, secondo Adorno, è da riportare ' alla surrealità del materiale '. ' Se mai qualche opera musicale può rivendicare una appartenenza al Surrealismo, è proprio la *Lulu* di Berg, come del resto lo stesso Wedekind che ne fu il preludio. Il diciannovesimo secolo [...] è divenuto un mondo di spaventoso primitivismo. Il dottor Schön, l'uomo-signore impotente a trarsi d'impaccio, vestito di un abito vecchiotto arrangiato alla moderna, potrebbe essere uscito da un montaggio fotografico di Max Ernst [...]. Le figure dubbie che popolano il suo salotto sono una escrezione dell'inconscio in *intérieurs* sovraccarichi. Ma Berg [...] ha riflesso l'aura del recente passato, ha in qualche modo composto con esso '.[17]

Lo spostamento dell'asse musicale, e del pensiero di Berg, si effettua dunque, dalla fatale Vienna, verso Parigi. Ma non in senso surrealista, sibbene secondo una *Stimmung* assai singolarmente consona con gli

15. Th. W. Adorno, *Rede*, cit.
16. Th. W. Adorno, ' Erfahrungen an *Lulu* ', cit.
17. Th. W. Adorno, *Rede*, cit.

scrittori del ‘doppio’: ancora l’*amour absolu,* accostando la patafisica di Jarry e le risate paralitiche di Roussel.

La distruzione integrale della nozione di carattere-tipo, e con essa delle maniere consuete al teatro tradizionale, equivale a determinare il distacco pieno da Wedekind, e dalla sua ossessione di simboli-etichetta. Simbolica diviene la totalità della vicenda, la nuova *folle journée,* che osa e può, dopo la svolta espressionista, richiamarsi a Mozart.

L’agire fisico, meccanico, fissa, determina ciò che i personaggi, nietzschianamente, ‘lasciano andare’. Berg prosegue la tendenza del melodramma verso un decorso meramente ritmico, che, alla Baudelaire, si potrebbe dire *mélodramatique absolu.* La vicenda secolare dell’opera tocca per questo la sua fine: essa rappresenta ormai, poesia della poesia, la convenzione.

L’insegnamento di Mahler investe caldamente il teatro: la musica di sole citazioni si appropria dei personaggi medesimi, gli attimi non si ricuciscono se non nelle apparenze sceniche, che incarnano i dati anagrafici. (Per questo Berg sentì la necessità, non facilmente solubile, di una scena anch’essa mobile, del cinema). La sincerità, vecchio balocco della musica (e segnatamente della vocale), è beffata come vuotaggine, la buona fede si riconosce una figura letteraria. Le bestie, che nel prologo annuncia il Domatore, sono piuttosto piante carnivore, non lasciano tracce di liquidi biologici: né lacrime, né sangue. Le ferite di arma da fuoco non macchiano.

Fra i nomi di Lulu (Mignon, Eva, Nelly) vi è anche Alfa: ma tutti i personaggi sono non soltanto *ohne Eigenschaften*: sono ‘uomini della possibilità’ musiliani, che solo in *quel* momento possono agire così. Come Proust, anche questo compositore di *Schwärmer* s’avvale della lezione data, per sempre, dalla grande *Logik;* alla sua musica non interessano proprio le ragioni interiori, di cui è lampante l’inesistenza; il cuore

ipotetico non è auscultato, fino a farci sospettare che queste figure non ne abbiano alcuno: uno stantuffo forse, come in quadri di Picabia o Duchamp, o dello stesso Klee, muove nel seno di Lulu deliziosi ordegni *art nouveau*. L'apertura alla possibilità spalanca le eventualità plurime della replica. Si può recitare: Colombina abbonata alle riviste di Kraus e di René Schickele sa persino ripassare i *topoi* del teatro espressionista, di Wedekind. La seconda Lulu cita la prima. L'opera accaparra anche il *Kitsch* divenuto industria, la volgarità del cinema: Jack, al terz'atto, avrà nobili ascendenze, da Vautrin in poi, ma è essenzialmente il farabutto piacente, Scarface.

Il destino, se non improvvisa, recita a soggetto, sino a farci dubitare di sé. Non se ne leggono i segni classici, i rinvii, i presagi (la rivoluzione si annuncia scoppiata a Parigi – ha cancellato gli ἐνόδιοι σύμβολοι); e sola ci permette di non contestarne l'intervento l'assoluta non riportabilità di quanto accade a qualsivoglia schema razionale. Lulu non è più sonnambula dell'amore: ama, di volta in volta, negandosi. A rigore, essa è una assente (l'*Absente* del Simbolismo, anche, secondo Spitzer). Si era cominciato con il doppio, il *Doppelgänger;* si finisce nel rinvio continuo, istante dopo istante, a un altro: a quello che, in termini di psicologia 'normale', potrebbe spiegare tutto, o essere il sugo di tutta la storia. Personaggi come onde di un *continuum* marino, o barbagli rispetto allo specchio. S'è ricordato come la teologia negativa ami da sempre la *mondanité*: Lulu è anche Melanie von Galattis, l'iperbole-in-un-nome di Hugo v. Hofmannsthal.

Azioni come schiume. Sarebbero possibili tutti gli svolgimenti, non essendovi le premonizioni del tragico né le violenze geometriche del comico. La Geschwitz potrebbe conoscere la passione fra le braccia di Jack, e Alwa delibare *belons* a qualche '*petite table*' con la sua Manon insolita, lo studente contralto. Un testo che si sarebbe potuto leggere in chiave naturalista,

come *tranche de vie,* magari con gli umori di *Reigen* e di *Liebelei* (e affidato a Charpentier), o ridurre al comico di convenzione, persino ‘ citato ’ (e consegnato a Poulenc), viene dissolto dalla musica in esiguo supporto. Nietzsche aveva già parlato della non-azione. Siamo agli antipodi della Tradizione e della mistica: non l’*actio non agens,* ma una *non actio* (*Untat*) *agens,* cioè capace di conseguenze. Il solo intreccio degli stimoli immediati, ad ogni passo mutevoli: come gli amori di Saint-Loup, nel secondo volume, non sono gli stessi dell’ultimo.

I termini non mutano. L’amore come annientamento dileggia le classificazioni sessuologiche, e Krafft-Ebing è confinato nello scaffale più scomodo. La contessa Geschwitz è dunque il nucleo privilegiato di *Lulu,* come il barone Charlus è la *Recherche.* La *garçonne,* l’amazzone, Penthesilea passata da Kleist al *liberty,* ama, ora, annientare se stessa, e perire in questo suo profumo enigmatico, che viene dall’Eolia, dalla Pentapoli della mitologia erotica. Ma Lesbo, ma Gomorra sono la verità dell’amore di Lulu? Tanto varrebbe affacciare, a questo punto, che ne rappresentano la pungente eccezione, la *cattleya* più rara; e più costosa, se vale una vita: ‘ *Lulu, mein Engel!* ’ s’accampa inviolabile sulla chiusa, cassando l’ ‘ *O verflucht!* ’ della *Büchse der Pandora.*

Alla fine del terz’atto, costruito largamente su preoccupanti simmetrie, che permettono di ripassare situazioni musicali già definite, la ‘ grande rassegna di fanciullaggini psicologiche ’ si arresta, di necessità, sullo spegnersi di ‘ quei grandi incolpevoli occhi infantili ’. Come Wagner, Berg ha dato al desiderio l’ultima parola: senza forse sapere, lui cultore di esoterismo, il rapporto fra il desiderio e il sacro, la falsa etimologia *Wunsch-Wuotan,* proposta da Grimm nella *Deutsche Mythologie.* Ma Berg si è già dichiarato ostile agli Oberon, che non intendono come ‘ Titania possa accarezzare un asino, giacché, secondo la loro più alta capacità di ragionamento e la loro minore capacità

sessuale, non sarebbero capaci di accarezzare un'asina '.[18]

È dubbio che l'autore abbia interamente afferrato la carica eversiva del *suo* dramma. Scelse una delle possibili versioni: alea drammatica fissata, che non annulla l'alea essenziale. Optò per la più commovente, secondo i suoi moduli sentimentali. Necessitava d'una collaborazione davvero *autre*: per fortuna dell'opera, l'ebbe senza cercarla, il 24 dicembre 1935. La puntura d'un insetto, ci dicono, come Rilke di una rosa, salvò Berg dal rivelarsi *in extremis,* anche se non dichiaratamente, un predicatore di pietà.

Ma quel tanto che il drammaturgo non intese di sé, lo svolse il compositore con fanatica, esemplare deduttività.

Il perfetto atto primo pone già in scena un giuoco d'ombre, in cui la tragedia borghese è seguita dalla ironia acre di Becque, e dai postulati di Courteline si procede ai corollari incoscienti di Giraudoux.

Von Heute auf Morgen si appagava nello schematismo ironico, nei tipi (il marito, l'amante...), riproponendo la soluzione della grande maniera, il quartetto: il teatro quale metafora visibile di un tardo Ortega. Lo accantonamento dell'etica (nemmeno troppo implicita in Wedekind) può essere brioso: non vi sono leggi morali *in mich* e, in quanto al cielo stellato, la sua funzione è assolta dal brillio delle *paillettes.* Ma Lulu è anche figura profetica, a mezza via fra una medium in preda all'angoscia e una Mme de Thèbes. Cartina di tornasole di un istante, di ogni istante, solo nel suo baraccone ' principi e plebe ' possono sapere la verità.

Sembra far sul serio (e rischia di farlo) alla chiusa del second'atto: potrebbe finire martire, più ancora che vittima. Ma i violoncelli consunti, grondanti malinconia, che la introducono, sono già citazioni. A

18. K. Kraus, *Die Büchse der Pandora,* in *Literatur und Lüge,* Wien, 1929, p. 10.

Lulu ciò che sempre manca è la coscienza del teatro: essa cede alla facile spontaneità del *continuum* psicologico, in cui non si danno catene di causa-effetto (Nietzsche le aveva già relegate nell'universo logico-formale).

L'antitesi con le maniere del teatro neoclassico, il cosiddetto teatro ' intelligente ' che trasforma Orfeo o Agamennone in tranvieri, e che si limita a irrigidire i caratteri in sigle, per farne scoppiare una comicità, o tragicità, di mero meccanismo, una dialettica umiliata a dinamica, è decisiva. Ciò che domina (fino all'acme della *Monoritmica*) è lo stordimento, variante discretamente mondana della *Verwirrung* romantica: una corsa a riempire l'esistenza ormai tacciata di *sinnlose,* il *Dasein* a qualunque costo. Costasse la vita, inconcussa ha da essere la fedeltà all'effimero, all'introvabile: si veda ancora Nietzsche. A Lulu non saranno mai bastanti le bugie, i nascondigli, i qui-pro-quo. La capacità di menzogna, l'attitudine alla scatola cinese o alla valigia con doppio fondo – come nei diplomatici ungheresi e negli ambasciatori di *vaudeville* – assumono proporzioni immani, e venature eroiche. Si ha così, musicalmente, una struttura enorme, fatta di minuzie (le ' transizioni minime ' desunte da Wagner), un barocco volumetrico fatto di intagli e *bibelots.* Con il procedere della favola, la *mimicry* si fa ipnotica. Ci si meraviglia che fra gli amanti non figuri un ambasciatore dell'Afganistan in *culottes* verdi, o un *attaché* di Dobrugia, da assolvere insieme l'Euclide di Feydeau e l'Origene di Kleist. Le coordinate sono *Occupe-toi d'Amélie* e *Über das Marionettentheater.* Il vorticoso *ensemble* del second'atto mette appunto di fronte, come Feydeau aveva insegnato, le persone che non avrebbero dovuto incontrarsi mai.

Ché, infine, il giuoco forsennato esige un controllo maniacale e una memoria da sfidare, fissandola, la totalità degli eventi. Lulu nasce Wittgenstein: ' *die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen...* ' [il mondo è la totalità dei fatti]. La shawiana ostilità del barito-

no a che soprano e tenore vadano a letto insieme diviene una ' figura ' che sta alla gelosia come il cuore delle carte da giuoco al miocardio. La vicenda matta, regolabile secondo gli antichissimi riti della simmetria (divenuta, in suolo borghese, quadriglia), è mossa dall'impronunciabile. Se nel melodramma canonico esso si presentava come sentimento, qui si maschera di prurito o solletico. Con l'ammesso va e vieni delle valenze, doppia l'emozione schumanniana e ne è doppiato, fino al mortale Adagio, epicedio della passione come in una nuova Antologia palatina. La *Romantik* la spinge al massimo, perché solo così può conoscerla, ed esorcizzarla.

Sbalordisce, e quasi atterra la capacità costruttiva di quel brano dilagante, capace di riassumere quanto era già trasposizione, nella citazione, di fatti precedenti. Le citazioni di Berg, come di Benjamin, si rivelano ' predoni di strada, che armati saltano fuori e tolgono all'ozioso l'opinione '.[19] L'estasi del vibrafono, il fascino del sassofono, che Strawinsky ha detto ' *de délinquant juvénile* ', guidano allo scioglimento, con foga romantica, con entusiasmo gotico: *revival* arcano di quello *stump Gothic*, della *stump tracery* – secondo i termini di Willis e Pater – in cui ' le nervature si intrecciano e vengono quindi troncate bruscamente '.[20] La radice del male è divelta nelle spire sufficienti della bellezza, che, per l'ultima volta, è la giustificatrice: nei termini di Beethoven, la *Retterin*, l'eterna Leonore.

L'inno di Alwa si volgeva a Lulu-come-musica: ' *Durch dieses Kleid empfinde ich Deinen Wuchs wie Musik. Diese Knöchel: ein Grazioso. Dieses reizende Anschwellen: ein Cantabile. Diese Knie: ein Misterioso* '. Sono indicazioni dinamiche della *Lyrische Suite*, e di tutto Berg. (Wedekind aveva scritto: sinfonia, cantabile, capriccio, andante).

19. W. Benjamin, *Einbahnstrasse*, cit.
20. M. Praz, nota alla traduzione di Walter Pater, *Ritratti immaginari*, Roma, 1944.

' *Triumphal und trist* ' (ma Rilke avrebbe detto: ' *strahlend und fatal* ') l'inno stesso si dissolve nelle sonorità umide di Londra, nel requiem assente, ' *mute as* Missae pro defunctis '. Resta una memoria delle ombre: ' delle ' s'intende genitivo soggettivo e (o) oggettivo.

Morton Feldman

NEC/NEC

È apparso recentemente in un giornale della domenica un articolo su Messiaen, in cui si facevano grandi lodi del suo ' disimpegno ' politico. Leggendo questo articolo veniamo a sapere come questo artista sia profondamente religioso, come non veda l'ora di fare le sue vacanze in Svizzera, come sia fiero di Boulez e come si interessi vivamente ai suoni degli uccelli. Possiamo forse dire che quest'uomo è realmente disimpegnato? La sua occupazione principale sembra essere proprio il disimpegno. C'è qualcosa di curiosamente ufficiale nella maniera con cui vengono descritti i suoi interessi e le sue opinioni... come se ormai nulla potesse venire a disturbare queste cose. Mentre gli avvenimenti, dopotutto, entrano nella nostra vita, anzi spesso la catturano. L'impressione che si ricava da quest'articolo è quella di un necrologio vivente, o di un diario scritto in anticipo.

Prendiamo a contrasto un uomo come Thoreau. Era un ragazzino di città e non sentì mai la necessità di definire come ' disimpegno ' il suo ritiro nei boschi. E di fatto non gli fu difficile andar dritto da Walden in prigione, spinto dal grande problema politico dei suoi tempi: la schiavitù.

A costo di prendere un'aria sciovinista, voglio osservare che quando un americano come Thoreau agisce... e di Thoreau ce ne sono stati migliaia... agisce per indignazione morale, non politica. Cioè agisce umanamente, senza obbedire alla mitologia di un sistema.

Ciò che qui vorrei dire è soltanto questo: io sento che siamo stati vittime. Per secoli siamo stati vittime della civiltà europea. E tutto quello che ne abbiamo

avuto... Kierkegaard incluso... è una situazione di Aut/Aut, sia in politica sia in arte. E se noi invece volessimo un Nec/Nec? E se noi non volessimo né la politica né l'arte? E se volessimo un agire umano che non ha bisogno di essere legittimato da un qualche spruzzo di acqua santa? Perché gli dovremmo dare un nome? Cosa c'è di male nel lasciarlo senza nome?

Forse posso essere ancora più chiaro. Alcuni anni fa un mio amico pittore mi pregò di scrivere una presentazione per la sua nuova mostra. Una delle cose che mi ricordo di avere scritto è che lui era quel genere di artista che si contenta di « respirare sulla tela ». Il che in realtà significa che lui era un bell'artista con un messaggio molto modesto. In conseguenza di questa mia osservazione, i miei rapporti con questo amico si raffreddarono considerevolmente e, inutile dirlo, il mio articolo non comparve nel catalogo della sua mostra.

Ci sono due argomenti che mettono tutti in uno stato di eccitazione. Uno è la politica, l'altro è l'arte. Entrambi si presentano come onnicomprensivi. Entrambi si pongono in contrasto con qualsiasi altro interesse. Dato questo tipo di situazione, come avrebbe potuto non offendersi il mio amico di fronte a una frase implicante che il suo messaggio artistico era modesto? Doveva sembrargli equivalente a dire che non era un artista affatto. Eppure un modesto messaggio può essere totalmente originale, mentre il ' grande formato ' generalmente è mero eclettismo.

Pasternak ci dice che qualcosa di falso entrava in tutte le case russe appena un uomo e una donna, nella loro intimità domestica, si mettevano a parlare di cose tanto vaste e importanti. L'arte può iniettare nella vita delle persone lo stesso genere di menzogna. Come la politica, l'arte è pericolosa appena diventa messianica. Nono vuole che tutti siano indignati. John Cage vuole che tutti siano felici. Sono due forme di tirannia, anche se, naturalmente, preferiamo quella di Cage. O, per lo meno, io la preferisco. Ma se l'arte

deve essere messianica, allora preferisco la mia maniera... l'insistenza sul diritto dell'arte a essere esoterica. Confesso che, anche se indescrivibili bellezze possono essere nate da quest'arte, esse sono state sempre inutili.

Ma è questo che mi era stato chiesto in questa occasione? Si suppone che io presenti un articolo su « Arte e vita sociale ». Ora, come la intendo io, la questione che si pone è: in quale misura le due cose vanno insieme? Prima di determinare se e quanto l'arte dovrebbe violare la vita sociale, ricordiamoci che la vita sociale non viola mai l'arte. Di fatto la vita sociale se ne frega dell'arte. La vita sociale, così come io la vedo, è un vasto apparato digerente che mastica qualsiasi cosa gli capiti in bocca. Questo vasto appetito può inghiottire Botticelli in un boccone, con una voracia che spaventerebbe chiunque, eccetto un guardiano di zoo. Perché l'arte è così masochista, perché cerca tanto di farsi punire? Perché è così ansiosa di farsi strada verso questo immenso stomaco?

Tornando a un tono più serio, diciamo che oggi si può osservare in molti compositori di talento la tendenza a operare sempre maggiori ' violazioni ' del tipo che si è detto. Di fatto, ci troviamo di fronte a un movimento che propugna un'arte che ' saboti ' il proprio compiacimento o, piuttosto, che saboti il proprio servizio a una società compiacente. Questa idea ha una grande attrazione per l'artista orientato socialmente, si tratti di Nono o di John Cage, anche se naturalmente due personalità tanto diverse vedranno la cosa da angoli molto diversi. Nono, che trova intollerabile la situazione sociale, vuole che l'arte la cambi. John Cage, che trova intollerabile l'arte, vuole che la situazione sociale la cambi. L'uno e l'altro tentano di coprire il baratro, la distanza fra le due cose. L'artista moderno, che ha la tendenza a usare tutto ciò che ha a disposizione senza aggiungervi un qualche contributo personale, cerca naturalmente la salvezza muovendo verso qualsiasi cosa gli dia l'im-

pressione di essere reale. Ma come si può coprire ciò che è reale con ciò che è soltanto una metafora? L'arte è soltanto una metafora. È soltanto il contributo personale... quella sensazione 'senza nome' di cui si diceva prima... che può dare all'artista quei rari momenti in cui l'arte diventa la liberazione di se stessa.

Fra i miei contemporanei, chi ne sa qualcosa?

(Trad. di Roberto Calasso).

TRE LETTERE
di
Roberto Bazlen

A Eugenio Montale

1-9-25

Mio caro Eusebius,

ritorno, a Trieste, con febbre fortissima; la malattia necessaria per rimettermi, moralmente, a posto, e permettere la rifioritura di patologie dimenticate e soppresse a Bocca di Magra.[1] Però dati gli effetti drastici e corrosivi di quella settimana di vita insolitamente sana, eque rivalutazioni di vecchie mie forme di vita con relativa scoperta di nuove e boraniche[2] verità.
Mi sono fatto dare, da Italo Svevo, i suoi due primi libri: *dimmi se devo mandarteli a Monterosso, o pure a Genova.* Il secondo libro " Senilità ", è un vero *capolavoro,* e l'unico romanzo moderno che abbia l'Italia (pubblicato nel 1898!). Stile tremendo! Te ne scriverò più a lungo, quando l'avrai letto. Ne manderò una copia anche a Solmi, ed una a Pellegrini. Hai letto " la coscienza di Zeno "? Devi superare le prime 200 pagine, che sono piuttosto noiose.
Leggi " le grand Meaulnes " di Alain-Fournier. Delicatissimo e molto simpatico. Scritto, fortunatamente, non eccessivamente bene.
Psyllas mi ha mandato, giorni fà, un orribile articolo sul cantore della Liguria, da qualche giornale geno-

1. Bazlen vi era stato ospite di Cesare Vico Ludovici.
2. Probabilmente da « bora ».

vese. L'ha fatto [...]? Ho riletto il tuo libro: m'è piaciuto molto di più, ancora, e particolarmente le cose lunghe. Le brevi (Ossi di s.) non mi dicono gran che, e mi sembrano, spesso, formalmente ingenue. Ma tra le lunghe alcune (salvo l'intollerabile penultima strofa del Mediterraneo) mi sembrano *assolutamente* perfette e definitive.

Ti manderò, presto, quelle liriche di Saba, che mancano nel tuo volume.

Non ho scritto ancora a Lodovici: non avevo voglia di scrivergli le solite quattro frasi di ritorno, formali e convenzionali, e, come t'ho detto in principio, non sono ancora definitivamente in chiaro sulla portata simbolica, per me, di quell'esperienza (non debenedettiana) di miti e spudorate antropofagie sentimentali, e di rituali ed austere dedizioni. Spiegaglielo tu, ed abbraccialo! Mi ricordi anche ai Varisco, " cui voglio molto bene ".

Salutami tua sorella.

Con affetto tuo

Bobi

A Eugenio Montale

25 settembre 1928

Mio caro Eusebius,

Sono stato molto molto addolorato per la morte di Schmitz. E sento molto – la sentono tutti – la sua mancanza.
Scorso in libreria il Tuo articolo su S. sulla Fiera Letteraria. (Non la compero « per principio », come non ho mai comperato un giornale): ho paura che il tuo articolo si presti troppo ad essere interpretato male, ed a far sorgere la leggenda d'uno Svevo borghese intelligente, colto, comprensivo, buon critico, psicologo chiaroveggente nella vita, ecc.
Non aveva che genio: nient'altro. Del resto era stupido, egoista, opportunista, gauche, calcolatore, senza tatto. Non aveva che genio, ed è questo che mi rende più affascinante il suo ricordo. Se puoi, e se avrai occasione di scrivere ancora di Schmitz, metti a posto più possibile: la leggenda della « nobile esistenza » (dedicata unicamente – ad eccezione dei tre romanzi – a far soldi) è troppo penosa, e troppo ignobile.
Gli ho voluto bene – malgré tout – molto bene, come non ne ho voluto che a poche persone.
Giorni or sono, visita di condoglianza in casa Schmitz [...]. Tenterò di farmi dare in mano tutta l'opera postuma, e di evitare la pubblicazione dell'opera omnia. Sarebbe un disastro. Credo non ci

sia nulla di pubblicabile. Ma darò un'occhiata, e – se sarà possibile – Ti manderò i manoscritti. Sua moglie – a quanto pare – migliora.

Del resto:

IO: Fisicamente molto bene: moralmente meno. Grandi disastri a casa mia, e ripercussioni abbastanza gravi per la mia assenza (durata in tutto 20 giorni): credo che non mi potrò più muovere, nemmeno per un paio di giorni. Fa dunque Tu tutto il possibile di venire a Trieste.

GERTI e CARLO: Bene. A Trieste, loro ospite, un'amica di Gerti, con delle *gambe meravigliose. Falle una poesia.* Si chiama DORA MARKUS.

Regalato ad un mio amico, che vive in Jugoslavia, il mio esemplare degli Ossi di S. (Ribet) ed il mio Convegno col Carnevale. Non so se sono già esauriti. Se puoi, mandameli. Grazie.

Avrei ancora molto da scrivere. Ma sono sfinito: ed è molto tardi. Scrivimi. A lungo.

Affettuosamente

Tuo Bobi

A Ferdinand Lion

Roma, 1-12-1956

Mio caro Lion,

ho fondato qualche giorno fa una Banca. Forse la Banca può contribuire a chiarire i nostri conti.

Sulla preistoria e la storia della fondazione della Banca potrei scrivere volumi su volumi. I singoli titoli potrebbero essere per esempio: la Non – considerazione dei fattori concreti nella partita doppia – poi: I Misteri di Iside – poi: Il mio mal di denti di tante e tante settimane – poi: Proposte per nuove impostazioni del problema: esperimenti con la mescalina – eccetera, eccetera, eccetera...
Perciò saltiamo la preistoria. Sulla storia della fondazione, soltanto questo: Da un conflitto con la ' Banca Nazionale del Lavoro ', le cui scadenze sono sempre troppo brevi (un conflitto in cui io ero coinvolto solo molto indirettamente) ho concluso che la ' Banca Nazionale del Lavoro ' porta necessariamente alla ' *Bancarotta Nazionale dell'Ozio* '. E così, a poco a poco, è nata la ' *Banca Universale del Fiore di Loto* ', chiamata per brevità ' Lotus-Bank ', che ha introdotto una riforma finanziaria e con l'aiuto della quale ho potuto risolvere problemi finanziari e non finanziari (miei e di molti amici miei) che non erano risolubili sulla base solita, finanziaria e non finanziaria.
Con l' aiuto della Banca, guardiamo un po' come si mettono le cose tra noi due:

Per la prospettiva della Banca Lei ha posto una scadenza di fiato troppo corto, vuole che il giorno della scadenza sia osservato puntualmente. Io non voglio impegnarmi.
Lei è dal tale giorno al tal altro al Lido e vuole che io mi impegni ad essere al Lido da un certo giorno a un certo altro giorno. Io rispondo che, al massimo, posso cercare di fare del mio meglio per essere al Lido nella seconda metà di dicembre. Ci penso, sto a vedere se sarà possibile, e intanto ricevo da Lei una lettera che, impressionato dal mio silenzio, non parte più per Venezia.
E, da parte sua, mi fa altre proposte, ecc.
Da parte mia: io non posso e non debbo fare un programma. Perché? Per esempio: perché molto prima della Sua lettera (cioè in luglio) avevo promesso a un'amica molto cara, che ritornava a Londra, di passare l'inverno con lei. Pensavo a Londra, ma è poi risultato più opportuno che sia lei a venire in Italia. Tra le diverse possibilità di riunire Bazlen, Lion, l'amica, ne avevo considerate due:
1° passare un paio di giorni con Lion al Lido prima dell'arrivo in Italia della mia amica;
2° passare l'inverno con la mia amica al Lido, dove avrei visto Lion molto spesso e molto volentieri, e dove, se fosse stato necessario, avrei anche volentieri battuto a macchina un manoscritto per lui.
Ma càpita poi che la mia amica tra l'altro stia poco bene, che per una cura il posto più indicato sia Londra, e che la soluzione più probabile, adesso, sia che lei venga in Italia alla metà di questo mese, ma soltanto per un mese invece che per tutto l'inverno, e che a metà gennaio ritorni a Londra, non si sa se con me o senza di me, dipende tra l'altro dal modo in cui, con l'aiuto della Banca, io riesco a risolvere il lato finanziario. Risultato: Lion è un po' arrabbiato perché io non accetto subito, io vorrei vedere Lion e non ce la faccio.
La Banca sa che non si possono fare programmi a

lunga scadenza, ed è già molto contenta se i programmi a breve scadenza non vanno a farsi benedire. La Banca calcola nel modo seguente:
Bazlen vuol vedere Lion. Lion vuol vedere Bazlen.
Che cosa sa Bazlen con una certa probabilità:

> che all'inizio di questo mese arriva una carissima amica. Che con una certa probabilità l'amica può restare in Italia soltanto un mese.
>
> Che la sua salute non è buona, e non vorrebbe fare troppi viaggi (già quello di venire in Italia è quasi al di sopra delle sue forze). Che lei riparte poi da sola oppure con me. Se riparte con me, io sarò appunto a Londra. Se riparte da sola, sarò a Roma, continuo a riflettere io. Tra i molti elementi da considerare c'è anche il fatto che io vedrei molto volentieri Lion.

Fin qui la Banca. E io – se Lion, da parte sua, mi fa sapere di tanto in tanto dove si trova e dove pensa di trovarsi di lì a poco, mi semplifica le cose. Se Lion vuol sapere molto prima se io posso mantenere la scadenza, mi fa le cose più difficili. E se poi si sente in qualche modo offeso perchè non dico subito di sì, la faccenda diventa impossibile.
In altre parole: Lion deve pur sapere che io ho molta voglia di vederlo. Di lui, lo so. Se tutti gli elementi combaciano, noi ci rivedremo nel momento più giusto. Tanto più *io mi sforzo,* tanto più sbagliato sarà il momento.
Poiché la Banca non dimentica la vecchia contabilità per la nuova, io La ringrazio molto per i libri, i giornali ecc. che mi ha mandato. D'accordo con Lion, gli avevo promesso di rimandargli a Venezia tutto quello che lui mi spedisce. Adesso Lion non è partito per Venezia, e io me ne sto qui con un gran mucchio di carta di cui, all'improvviso, non so neanche più se Lion vuole che gli sia rispedito tutto quanto, o nulla, o che cosa. Per non confondere un povero vecchio contabile, io La prego di volermi rispondere che cosa devo fare dei diversi libri e riviste di cui Le accludo la lista

e sui quali mi permetto di scrivere qualche osservazione:
Lion – *Geburt der Aphrodite*: occupato con la fondazione della Banca, sono riuscito finora a leggere soltanto il capitolo su Venezia. Nella nuova contabilità: io ero con Lion a Venezia. Era veramente molto bello. Grazie a Dio, non è piovuto tutto il tempo.
Adorno – *Metakritik*: soltanto sfogliato. La metacritica è molto chiara. La dedica molto poco chiara, e impossibile da decifrare (la scrittura di Lion è difficile da decifrare, ma io lo faccio volentieri, anche se ogni tanto potrebbe risparmiarmi la fatica). Il tutto non m'interessa. Nella biblioteca cosmica dell'ufficio Studi della Banca il libro sarà collocato nello scaffale dei libri chiari con dediche non chiare. Chissà se troverà un lettore.
Due saggi su Holthusen: mi hanno confermato ciò che già sapevo, e cioè che Holthusen è il surrogato ariano del letterato ebreo di una volta, con il che non voglio dire che l'uno mi piaccia più dell'altro, e ancor meno il contrario.
Die Dämonen: Il mio rispetto diventa sempre più grande, la mia voglia di mescolarmici sempre minore. Il suo libro è un prodotto di scarto della fabbricazione letteraria della Banca. [...] *

(Trad. di L. F.).

* Questa minuta di una lettera, probabilmente mai spedita, al noto critico e saggista alsaziano Ferdinand Lion (scomparso qualche anno fa), è stata trovata tra le carte lasciate da Roberto Bazlen. *Geburt der Aphrodite* è un saggio di Ferdinand Lion. Adorno-*Metakritik* è il libro di Theodor W. Adorno su Husserl, intitolato *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*; la copia inviata da Lion a Bazlen recava, a quanto pare, una dedica a Lion dell'autore. Holthusen: Hans Egon Holthusen, critico letterario tedesco. *Die Dämonen*: si tratta del romanzo di Heimito von Doderer.

René Daumal

LETTERA A JEAN PAULHAN

2 Agosto [1936]

Caro amico,

A proposito delle *Fleurs*,[1] mi chiedete di dire tutto il possibile. Vi ringrazio. Cercherò di indicare, a poco a poco, obliquamente, di che cosa io penso si tratti.

I

Forse sarebbe opportuno prendere come esempio un caso di espressione abbastanza elementare – dove la cosa espressa sia un semplice sentimento piuttosto violento e grossolano. Come nell'insulto. Vi è un uomo in collera, *nella* collera fino alla testa (compresa), il quale si precipita nelle estremità di tutti i suoi prolungamenti naturali: si lancia nei suoi pugni, abita le proprie unghie, si apposta all'estrema punta di tensione dei suoi occhi, si concentra nelle sue mascelle serrate – e, poiché la lingua è anch'essa un prolungamento dell'organismo, abita le proprie parole, ci va dentro con tutto il suo peso, si identifica con le parole: e allora non può crearle, ma solo installarsi in quelle che gli vengono. Gli usciranno dalla bocca gli insulti più banali, « mascalzone, porco, idiota », ecc. – i quali riacquisteranno però il loro valore per il fatto che egli li abita.

Vi è, per contro, l'uomo *in cui è* la collera: costui è nella collera solo fino al collo, o fino alla cupola del cranio, esclusa. Egli pensa (mentre l'altro non pensava): adesso insulterò. Prenderà gli insulti come

1. Si riferisce all'opera di Jean Paulhan *Les fleurs de Tarbes,* pubblicata nella « Nouvelle Revue Française » nn. 273-277, giugno-ottobre 1936, e, in volume, nel 1941 [*N.d.T.*].

utensili, sceglierà, arrangerà, fabbricherà (« faccia da sberle, zuccone, ti sputo in un occhio », ecc.).

Del resto è lo stesso; le due maniere si equivalgono. Un « mascalzone! » spontaneo, convinto, è altrettanto efficace che un insulto velenosamente calcolato. Ma, per il momento, voglio considerare i due tipi estremi, emozione contro calcolo, abbandono di se stessi contro concentrazione in se stessi.

Guardate bene, mimate bene questi due tipi. Vedrete che i loro modi di esprimersi sono condizionati dai loro atteggiamenti interni. Osservate i loro comportamenti fisici: i gesti impulsivi del primo, il ritegno studiato del secondo. E prendete nota dei termini che usano:

quanto al 1°, luoghi comuni ravvivati
quanto al 2°, sentimenti comuni ri-espressi.

Se il sentimento manca, se la collera non è sincera,

il 1° cadrà nella banalità piatta
il 2° cadrà nella retorica.

Da questo esempio grossolano, passate all'eloquenza. Anche i buoni oratori si situano tra questi due tipi estremi: quello che si mette *con noi* nell'onda dell'emozione e quello che ci chiede di salire *come lui* nell'osservatorio della ragione (tendendoci, in entrambi i casi, i tranelli della sua arte). I grandi oratori vanno abilmente da un atteggiamento all'altro; o, come Bossuet, sono del 1° tipo per la musica da cattedrale del loro discorso, e del 2° tipo per la concatenazione delle loro proposizioni. I cattivi oratori imitano esteriormente l'una o l'altra maniera.

Dall'oratore, passiamo allo scrittore. Il problema subito si complica per il fatto che il suo corpo non sarà più visibile. Una parte della sua arte consisterà nel sostituire con artifici la presenza fisiologica dell'oratore. Se scrive « mascalzone! », come potrà sapere il lettore che la collera è presente in tale parola? Bi-

sognerà (e questo è un aspetto importante della vostra ' scoperta ') che il lettore sia preavvertito che, subito prima di leggere la parola « mascalzone! », deve mobilitare una data quantità della propria potenza di collera. Bisognerà che sappia in qual misura deve essere complice.

Qui lo scrittore è servito dall'ordine delle parole.

Così:

« mascalzone! –	mi hai tradito –	ti ucciderò »
(1)	(2)	(3)
(*l'espressione sentimentale*)	(*l'affermazione intellettuale del fatto*)	(*l'indicazione dell'azione risultante*)

sono tre termini che si possono mettere in sei ordini diversi:

(1.2.3. - 1.3.2. - 2.1.3. - 2.3.1. - 3.1.2. - 3.2.1.) (basta qua e là un ' perché ', un ' dunque ', per stabilire la connessione logica, nel caso in cui la connessione sia logica, cioè ogni volta che vi siano le successioni: 2-3 oppure 2-1). Anche qui potete vedere che l'ordine adottato dipende dall'atteggiamento dell'essenza di chi parla, e che esige un certo *tono* e non un altro.

Verifica incrociata: nelle combinazioni 2.3.1. e 3.2.1., in cui l'espressione emotiva è alla fine, si sente che « mascalzone » non ha abbastanza peso, non ha abbastanza precisione. Perché buona parte dell'energia di chi parla è stata usata in connessioni intellettuali preliminari e un insulto banale come « mascalzone! » ha bisogno di ricevere tutta la spinta dell'energia oratoria (combinazioni 1.2.3. e 1.3.2. – ma soprattutto 1.2.3., dove la connessione logica è alla fine) – quando 1. è alla fine, sarà vantaggioso renderlo con una parola più precisa: provate con « farabutto! » o anche « canaglia! », ve ne renderete conto. È un problema di *equilibrio* tra 1.2.3. Ma da risolversi *dal centro* (il quarto ineffabile). Tra questa analisi

e la realtà dei fatti, vi è la stessa distanza che tra la formula dello scolaro $H_2SO_4+CU=CUSO_4+H_2$ e la complessità delle reazioni reali nella quale il chimico si orienta a stento. Ma il principio è presente in questo caso, come in quello.

... e, insomma, lo scrittore deve utilizzare tutto ciò che costituisce la propria arte per indicare al lettore, al momento giusto, a che livello di se stesso e a che tensione si deve trovare.

Tutto dipende dunque dall'atteggiamento originario della persona che parla – e (poiché questa non resta immobile) dalla danza, che è in lei, della sua essenza.

Danza immobile, centro e motore di ogni movimento.

Essenza silenziosa, padre di ogni parola.

– Così quella che io scelgo, è la vostra prima analogia, quella del Sole che non si lascia guardare ma che rende visibili. (È forse questo che si dice mistica? Non credo. Ma io quella parola l'ho perduta).

Da questo punto di vista centrale, che meraviglia di sensibilità, che apparecchio registratore preciso, fedele e crudele come un amico, è il linguaggio! Ogni passo falso interiore, ogni cattivo atteggiamento dell'essenza vi è visibile, forma una bolla o una pagliuzza nella frase. (Il lettore delle *Fleurs de Tarbes* è portato, a poco a poco, a fare attenzione a questo. Certo, in generale, vi sarà portato senza saperlo, e si ritroverà sorpreso, allarmato, insospettito, imbarazzato, affascinato, senza sapere bene perché, e due minuti o due anni dopo farà ogni sorta di riflessioni che riterrà del tutto estranee a voi. Avrete probabilmente ricevuto una corrispondenza interessante a questo proposito).

II

– Ecco un punto più delicato, forse.

Riprendo le vostre analogie:

spazio – tempo del fisico
figura – movimento del microfisico
linguaggio – pensiero dello scrittore

Ma con qual diritto il fisico associa le 3 *dimensioni* dello spazio con il tempo che è *direzione* (direzione non è dimensione?).

– Che cosa c'è di comune tra spazio e tempo? – Il *pensiero* del fisico.

– Che cosa c'è di comune tra figura e movimento? – Il *pensiero* del microfisico.

– Che cosa c'è di comune tra linguaggio e pensiero? – il *pensiero* dello scrittore.

Ma qui ci troviamo davanti alla parola *pensiero* presa in due sensi diversi. Il " continuum " dello scrittore non sarebbe piuttosto:

parola – senso

o anche:

senso letterale – intenzione?

il cui unico legame è il pensiero ➤ | è la teoria indù |

Chiamo, in tal caso, *pensiero* la danza essenziale ▲ di cui parlavo poco fa. Essa può *manifestarsi* diventando parole, o *significarsi* utilizzando parole.

Più in generale: essa può agire per espansione centrifuga o per retrazione centripeta.

L'indice che mostra una via è un indice intellettuale (lo sforzo di mostrare è intellettuale).

L'indice che preme il grilletto è un indice fisiologico (lo sforzo di premere è muscolare).

Essi non esistono secondo la stessa modalità. Così anche l'organismo di un danzatore può cessare di essere un *corpo letterale* per diventare un *pensiero significato* (dico pensiero significato e non segno di un pensiero). Ma dico sempre: « indice » e « corpo » in entrambi i casi. E dico sempre: « parola » qualunque sia il modo attuale di esistenza di questa parola. Se il « linguaggio » designa il nostro *continuum,* esso può diventare: o senso manifesto (voi dite « linguaggio »),

o senso indicato (o di intenzione) (voi dite « pensiero »). Ma a me non piace l'immagine del *continuum,* che è falsa. Preferisco dire: un'essenza che *si manifesta* o che *agisce significandosi.* L'arte massima sarebbe di fare entrambe le cose: come il Sole diffonde la sua luce che rende le cose visibili – e inoltre eccita la vita che rende le cose esistenti. Ma proprio Socrate diceva questo per mostrare, mediante tale analogia, che il Bene, Sole delle Idee, dava loro nello stesso tempo l'essere e l'intelligibilità, l'essenza e l'esistenza (è questo che si dice metafisica? ecco un'altra parola che ho dimenticato).

III

(E io che non volevo farne! Ma qui la metafisica ridiventa senso comune, il che mi dispensa dal prendere in considerazione il vostro 3° punto di vista – sul quale certamente ritornerò).

Spero di essere pienamente in argomento. Ma per continuare ho bisogno, a mia volta, che voi me lo confermiate.

A parte questo, va sempre così così. Spero che Vera sarà qui tra qualche giorno. Ho di che resistere per 8 giorni, poi si vedrà. *La Grande Beuverie* è decisamente in panne. Pensate proprio che quando la terza parte sarà all'altezza e la prima sarà riveduta, il tutto sarà pubblicabile? Alcuni trovano che sembra un po' una « farsa da collegiale » o uno « scherzo da normalien ». Davvero? Si è così buoni da indorargli la pillola, da farli ridere mentre gli si strappano i denti, e quelli trovano che non siete altro che un burlone di cattivo genere. La prossima volta vedranno, se gli indorerò la pillola. La prossima volta li fotto.

Spero che gustiate la gioia di scaldarvi accanto al fuoco e che il Lussemburgo vi sia propizio. (O che lo sia stato, perché al diavolo se so dove siete) – ma dovunque siate, io sono con tutto il cuore il vostro...

(Trad. di Bianca Candian).

Alfredo Giuliani

JARRY E LE METAMORFOSI DEL DOPPIO

« L'arte è un coccodrillo impagliato ».
ALFRED JARRY

Alfred Jarry era di ascendenza bretone e, secondo l'araldica etnico-letteraria, Bretagna vuol dire lupi di mare, figli dei boschi, raffiche mordenti, girarrosti, curati cuccagnoni. I biografi di Jarry ricordano poi con piacere che il padre era un bevitore non proprio smodato ma sistematico, la madre un'eccentrica un po' svampita e molto immaginosa, che la nonna materna era toccata dalla follia e lo zio un instabile cronico. Insomma, una razza dura e di sangue salato che si stempera nella stravaganza. La cosa, di per sé, non sarebbe tanto significativa (o non più di qualsiasi altro fatto biografico) se l'archetipo di Re Ubu, la più famosa creatura di Jarry, non fosse nato in Bretagna, e precisamente al liceo di Rennes. Quando il nostro autore vi si iscrisse, nel 1888, trovò che gli studenti si tramandavano una leggenda farsesca concepita ai danni del professore di fisica Hébert, soprannominato il P.H. o Padre Eb, Ebée, Ebon, Ebance, Ebouille. Si trattava, a quanto pare, di una vera epopea goliardica, frutto della fantasia collettiva e di un gioco spropositato e impietoso; il povero Hébert era divenuto l'oggetto di una perpetua ricreazione, la sua personalità, quale che fosse nella cronaca, era stata trasfigurata nel più sfrenato eroicomico. Si sa che un episodio del mostruoso canovaccio circolante nel liceo raccontava le tribolazioni del P. H. assurto al regno di Polonia; il giovane Jarry, che tra i dodici e i quindici anni s'era esaltato a scrivere una decina di opere

drammatiche in versi e in prosa, fu conquistato dalla leggenda del P. H. e contribuì probabilmente a ritoccare quell'episodio e a dargli forma di commedia. [1] Per rappresentare il dramma in soffitte e granai durante le vacanze del Natale 1888, gli studenti avevano allestito un teatro di marionette. Da allora in poi, si può dire fino alla morte, Jarry non abbandonò più il suo Père Ubu (come finì per battezzarlo forse sulla suggestione di un'aria di operetta in gran voga intorno agli anni Novanta: « le roi barbu / qui s'avance / bu qui s'avance / bu qui s'avance / le grand myrmidon » [2]); ne scrisse e riscrisse le gesta (*Guignol, Ubu roi, Ubu enchainé, Ubu cocu, Ubu sur la butte*), gli dedicò due almanacchi, articoli, conferenze, ne disegnò ritratti e vignette; in un certo senso egli stesso s'identificò con Ubu, la inesorabile marionetta dell'uomo che attraversa d'un fiato la Belle Époque. Il gran pancione tubiforme (la «gidouille» o ventriglia), un uncino per afferrare i «nobili», il «bastone da fisica» (simbolo della natura, della scienza e delle istituzioni) e il « bastone da finanza » (simbolo degli onori sociali, del reddito e dell'accumulazione), l'effigie della torre Eiffel rica-

1. Nel 1890, ultimo anno di liceo a Rennes, Jarry scrisse l'operetta chimica *Gli alcoolizzati,* dove il professor Crocknuff, naturalista e collezionista di feti, ha una disputa con i medesimi, scandalizzati perché il docente si accinge a studiare sotto i loro occhi i peli del proprio culo. Crocknuff, per punire i feti arroganti, minaccia di privarli dell'alcool, il loro liquido vitale. Ma in tal modo distruggerebbe la preziosa collezione; allora il professore si vendica istericamente convincendo un suo allievo a entrare in un boccale per lavarsi il didietro, riducendo così anche lui alla condizione di feto. L'operetta non è soltanto una trasparente allegoria della vita studentesca e della cultura accademica, ma la giovanile profezia di quella finale discesa agli inferi che leggiamo in un rutilante e stigio frammento della *Dragona*: « le sue dosi erano troppo formidabili per non scivolare sulle sue cellule come un fiume che si perde e si filtra attraverso una sabbia eterna e indifferente... ».
2. L'aria è da *La Belle Hélène* di Meilhac, Halévy e Offenbach; la suggestione (ipotizzata da Jacques-Henry Levesque nel suo *Alfred Jarry* edito da Seghers nei « Poètes d'aujourd'hui ») è più che probabile; si pensi al recitativo dei palotins nel II atto di *Ubu cocu*: « Ce tonneau qui s'avance, neau qui s'avance, neau qui s'avance, c'est le Père Ubu ».

mata sulle mutande, padre Ubu marcia per il mondo con una scorta di tre piccole creature araldiche, barbute, con in capo un berretto frigio, sempre pronte a eseguire i suoi capricciosi efferatissimi ordini: i « palotins », o *gnaffalucchi.* [3]

L'inesauribile fedeltà di Jarry a Ubu non è affatto misteriosa, né va considerata semplicemente un ossessivo travestimento del suo genio bizzarro. A Rennes Jarry trovò un mito autoctono, e investendolo della propria energia linguistica ne fece una maschera. In quel mito egli lesse la grande immagine del Doppio. [4] L'ilare ignominia di Ubu – il quale come un misirizzi non cade mai senza riprendere di colpo la posizione verticale – è anzitutto lo specchio in cui il Pubblico vede riflessa la propria abiezione. Ma allo stesso modo che Ubu nel *Guignol* porta in giro la sua coscienza (*un gran tipo in camicia*) rinchiusa nella valigia, così l'immagine del Doppio mette al mondo, cioè sulla scena, l'autore imberluccato nei panni sinistramente

3. La marcia dei gnaffalucchi che apre il III atto di *Ubu cocu* è una vera 'internazionale' grottesca della protesta studentesca:

> Marciamo con prudenza e siamo vigilanti,
> da bravi gnaffalucchi curiamo ogni evenienza.
> Ma non dimentichiamo che c'è una differenza
> tra i biechi sacripanti e i semplici passanti.
> Oh, vedi le calze ricamate, i vestimenti fini,
> e che pennacchio in testa: non ti puoi sbagliare,
> è un arciriccone, spauracchio dei tapini.
> Ceffo abominevole, midollo di birbone,
> ti diamo su due piedi mille colpi di bastone.
> Di placare i gnaffalucchi si sforzano i potenti:
> leghiamo gli imbroglioni, prendiamoli a pedate,
> che siamo scervellati, non siamo concilianti.
> Sarà raggiante il signor Padre Ubu, e quel ch'è più
> avrà per colazione cervelli benestanti.
> Marciamo con prudenza e siamo vigilanti,
> da bravi gnaffalucchi curiamo ogni evenienza.

4. Sordida schiettezza, triste-gaia infamia del Padre Ubu, dispensiere della nostra miserevole immagine. Mai egli si pose il problema di se stesso; e non facendo distinzione alcuna tra intelligenza e stupidità, tra il tempo successivo e lo spazio simultaneo, tra la fisica e la finanza, si compiacque di aprire le porte alla nostra epoca bramosa, affollata e catastrofica (credo che Jarry sia stato il primo a dichiarare con *amor fati*: « Viviamo di catastrofi »).

buffi di Ubu. L'immaginario è per Jarry la realtà incombente del Doppio e delle sue metamorfosi: egli non si offrì in olocausto a Ubu (come sostenne Thibaudet), ma piuttosto al demone di cui Ubu era l'esemplare più corposo e carnevalesco. Tutte le sue opere ruotano intorno alla stessa grande immagine.

La poetica di Jarry fu subito aggressivamente lucida, a ventun anni scriveva: « Vivere è il carnevale dell'Essere » perché l'Essere è « meno comprensivo del Possibile », identico a se stesso muore se non prolifica nel Vivere; per glorificare quest'ultimo « io voglio che l'Essere scompaia, risolvendosi nel proprio contrario ». Questa fu in verità la sua stravolta interpretazione del simbolismo. Le segrete « corrispondenze » di Baudelaire e la sua « foresta di simboli », e l'assai più sconvolgente divisa di Rimbaud « Io è un altro », s'erano come congelate nella grande retorica dell'umor nero di Lautréamont e nella musica analogica, incantatrice, di Mallarmé. Con la sua grazia feroce, ubuesca, Jarry ricapitola il simbolismo svellendone la radice, violentandolo con intrepidi e divertiti *pastiches*, lo trapianta nell'Art Nouveau e lo solleva a un genere inusitato di visionarietà dove assistiamo al gioco piccante degli accostamenti tra Buffoneria e Gnosi, trivialità e occultismo; strategia necessaria, comico-poetica, per costringere le mutevoli eppure eterne sembianze del Doppio a manifestarsi.

Nessuno era più destinato di Jarry a esplorare, patire, sbeffeggiare, e infine a far esplodere, questo inquietante mito della Maschera seviziatrice della nostra presunta identità. La pacata e un po' malinconica ingiuria alla propria anima che leggiamo nel *Madrigale* – pubblicato nella « Revue Blanche » del 15 febbraio 1903 – è purtuttavia un omaggio alla strategia della perdizione fedele a se stessa:

Ragazza mia, se ognuno ti possiede
nessuna avventura ti fu buona maestra,

finalmente ripòsati, chiudiamo la finestra:
la vita è fatta, viviamo ritiràti.

Stiamo un po' in su, il mondo qui finisce
e il cielo non può più negarsi;
è così grande da venire giù, vedi
questo giorno anche Messalina sfinisce.

Eccoti sola, orecchie e occhi di brace,
chi spesso cade disimpara la discesa.
Remota è la contesa terrestre, la cenere giace
ignota all'azzurro incenso divino.

Lo sciacquio delle carpe allevate a Fonteturchina
somiglia
a suoni soffocati
di baci nell'acqua marina.

Ma come s'unifica il doppio destino?
Se non avessi imboccato il tuo cammino
saresti ancora vergine, e ancora non nata,
come una memoria nello specchio annegata.

Il fango ha appena leccato la calzatura
del tuo minuscolo piedino,
è l'aver morso tutto il male
che t'ha fatto la bocca così pura.

È già difficile immaginare che un poeta certamente originale ma indebitato con Mallarmé e Rimbaud e Laforgue possieda lo spirito di un prosatore swiftiano (e veramente degne di Swift sono le sue *speculazioni* su fatti del giorno raccolte sotto il titolo *La candela verde*). [5] Ma Jarry era, oltre a ciò, un mitografo esoterico, un fantasista rabelaisiano e un gelido inventore

5. Dei tanti sublimi paradossi che caricano di energia *La candela verde* vorrei ricordare almeno quello in difesa dei falsari: il nostro regime di libera concorrenza – osserva Jarry – è in realtà un dispotismo cieco e assoluto, giacché lo Stato vieta a tutti gli altri la libera fabbricazione della moneta, autorizzando così la rapina e il furto.

di allucinazioni. La celebre « patafisica » – scienza delle soluzioni immaginarie – altro non è probabilmente che un'arte della suprema constatazione: « e innanzitutto la vita si verifica dai battiti del cuore. È importantissimo che siano battiti; ma che la diastole sia un riposo della sistole e che queste piccole morti mantengano la vita », questo, appunto, non può essere spiegato ma unicamente constatato. Siccome Jarry, insieme col ciclo di Ubu, ha lasciato alla decifrazione dei posteri parecchie altre opere tanto spericolate e ricche di vitalità quanto apparentemente diverse l'una dall'altra, la critica, intrigata da tale versatilità, ha quasi sempre finito con l'optare per l'uno o per l'altro aspetto (quello ubuesco, o il « patafisico » o l'avveniristico) o si è limitata a descriverli tutti, giustapponendoli e appena sospettando la profonda *unità sperimentale* che regola la varietà delle forme.

È vero che Jarry vale, da sé solo, una biblioteca. Se cerchiamo di guardare al corpus delle sue opere facendolo ruotare come un poliedro (usando, cioè, alla lettera una delle sue immagini tipiche) e tastandone tutte le rughe, potremo scorgervi la vertiginosa ripresa di miti greci e cristiani, della retorica onirico-araldica coltivata dall'umanesimo più segreto, del Rinascimento pantagruelico, del libertinismo settecentesco e del nichilismo romantico alla Richter. Tra le sue fonti s'individuano allo stesso titolo Platone e Beardsley, Sâr Péladan e Giulio Verne; sarebbe noioso elencare tutti gli influssi che assorbì con stupefacente sveltezza dall'ambiente culturale simbolista-decadente e da quel realismo avveniristico, para-scientifico, o superscientifico, che è l'altra faccia di un'epoca bellamente incongrua e strenuamente consapevole di se stessa. [6]

6. Mentre Marinetti rombava la sua ode alla velocità dell'automobile, Jarry parlava di una città dove non erano le persone a camminare, ma i marciapiedi, e dove le case avevano l'ingresso all'ultimo piano.

Ma è anche vero che questa scattante molteplicità, questo sovrabbondante eclettismo, fagocitati dalla voracità neologistica e restituiti da una fantasia elocutoria di alta precisione, obbediscono a una sola prepotente ragione mitografica. Tutte le maschere che Jarry s'è inventato non sono una difesa dalla vita, ma entità necessarie, condizioni sacrilegamente rituali del dialogo con il Doppio; dialogo inafferrabile e sempre conclusivo, eludente e obbligatorio. Letta in questa chiave, la sua opera acquista una compattezza magica; e la constatazione (giacché non pretendiamo di spiegare un mito) illumina anche il procedimento stilistico: quel mettere in ogni libro, in ogni capitolo e frase e parola una fortissima carica di Discontinuità; quell'imprimere a ogni parola (rigida per convenzione) una velocità che artificia la sua natura. È come se la successione delle parole obbligasse ognuna di esse a imprevedibili torsioni e rotazioni.

Se la prima e fondamentale incarnazione del Doppio è Ubu (che con la moglie, Madre Ubu, compone la coppia litigiosa sconcia e indissolubile, sberleffo al mito parallelo dell'androgine), la seconda, al polo opposto, è Sengle (il singolo), protagonista del romanzo *I giorni e le notti*. Qui il mito si esibisce con tutta chiarezza: l'esteta *fin de siècle* è situato in caserma a prestare un delirante servizio militare e a procurarsi un sovrappiù di delirio personale a scopo di « diserzione ». Sengle si sdoppia nel fratello Valens e il mito assume il significato puramente interiore della vita quale condanna a morte e uccisione dell'Altro. Essendosi accuratamente provveduto di tutto il necessario per l'evasione verso di sé, Sengle finisce « decervellato » dalla maschera di gesso del proprio Doppio staccatasi dal muro. Soluzione accidentalmente tragica, e dunque comica, è il « crollo reciproco del mondo ». La continua superfetazione della realtà verso il linguaggio (sdoppiamento radicale da cui nasce la letteratura) conduce Jarry verso la scienza « immediata » del sogno. Nel breve romanzo-poema *L'amore assoluto*

l'esperienza del Doppio si manifesta nella forma dell'incesto ambiguamente divino e umano, perpetrato e sognato, passione infantile di metamorfosi e repulsioni e delitti che accadono nell'eternità e nel carcere dell'inspiegabile; questo poema autobiografico ha dio per protagonista e il Genesi e l'Apocalisse per feroci modelli.

Pubblicato la prima volta nel 1902, *Il Supermaschio* è forse il libro di Jarry più legato visceralmente alla moda convulsa, anticipatrice e ciarpona, del tempo in cui fu scritto. Sembra confezionato con tutti gli scampoli e i campioni che l'immaginazione di un gran dissipatore era sempre in grado di utilizzare. Ma proprio per questo è riuscito il più bel romanzo di quel genere deciduamente simbolista, a metà tra il libertino e il metallurgico, tra mistica e profanazione, che è proprio dell'Art Nouveau. Avvenirismo, sovranaturalismo, eleganza decorativa, incongruenza, semplicità, sadismo e platonismo vi si mescolano in un gioco nervoso e ironicamente malinconico. Il mito esplicito del racconto – che si sviluppa in due episodi essenziali: una gara di corsa tra un treno una cicloquintupletta e un semidio nascosto; e un coito ininterrotto tra il semidio e una donnina comune (ma ogni donnina non aspira forse alla superfemminilità?) – è quello dell'Alimento del Moto Perpetuo che i tecnici cercano quale mezzo chimico per ottenere un record e il semidio quale prova teoretica che l'infinito (e l'amore perciò) è privo d'importanza. La sfida del semidio è frustrata dai tecnici, i quali per impedirgli di esistere come puro meccanismo costruiscono una macchina che dovrebbe trasmettergli elettricamente l'anima; la macchina s'innamora di lui e con la propria eccitazione lo uccide, così come egli aveva ucciso la donna con il suo reiterato coito (e adesso che finalmente *la vede* egli l'adora). Ma in realtà « le donne non muoiono mai di quel genere di avventure »: la bella Elena era soltanto svenuta. L'approssimativa struttura del libro consiste nell'alternare alle danzanti

conversazioni scientifico-erotico-filosofiche gli exempla delle eccezionali imprese del protagonista. L'esuberanza metamorfica dello svelto pasticcio (in cui assistiamo perfino alla trasfigurante liquidazione del mito ottocentesco della locomotiva) si rivela meglio quando lo si scopre una ripresa moderna e contaminatissima delle storie di Alcesti e Eracle e di Orfeo e Euridice; e in questa luce acquista un sapore di fregio ghignante la fulminea allegoria finale di Amore e Morte (con relativa sopravvivenza e lieto fine per la bella Elena-Euridice rientrata nell'ombra della fatale mediocrità).

Occorre prendere Jarry alla lettera. In un saggio pubblicato nel « Mercure de France » nel 1896 (*Dell'inutilità del teatro a teatro*) Jarry riscopre la maschera come l'Altro che non si può nascondere dietro il ricatto della fisionomia e spiega come, d'altronde, le luci – con un movimento simile a quello del *giroscopio* – possano intersecare il piano della maschera in modo che la fissità della sua effigie assuma valori sempre diversi; anche i muscoli dell'attore, che sussistono sotto la maschera, possono svolgere la medesima funzione. Eppure in certe scene la cosa più bella è l'impassibilità univoca della maschera, tragicomica come uno scheletro. Così le *Gesta e opinioni del dottor Faustroll*, questo viaggio deliziosamente burlesco e « patafisico » nel presente, potrebbe essere in realtà un viaggio postumo dall'inferno delle maschere all'eternità dello « scervellamento » (Jarry credeva che il cervello esplodendo nella decomposizione avrebbe seguitato a sognare; e questo sarebbe il Paradiso).[7]

Siccome un certo signor Boussenard aveva pubblicato anni prima un mirabolante libro di viaggio, *Da Parigi al Brasile via terra*, il dottor Faustroll intende-

7. La famosa « Canzone dello scervellamento », che è forse il contributo più originale dello scrittore al canovaccio di *Re Ubu*, e fu pubblicata nella « Revue Blanche » alla vigilia della prima rappresentazione in un testo intitolato *Les paralipomènes d'Ubu*, attesta l'interesse *giroscopico* di Jarry (o, se si vuole, l'ossessione di guardare le

va scrivere un resoconto ancora più stupefacente: *Da Parigi a Parigi via mare*. Faustroll navigò per la città su un canotto anfibio di sua invenzione, a forma di colabrodo allungato, inaffondabile, munito di remi da marciapiede e di ventose a molla, e la cui chiglia, scorrendo su rotelle isometriche d'acciaio, era in grado di fendere le onde piatte della terra ferma e di scivolare tra l'aridità delle case e il luccichio delle vetrine. Nel corso della navigazione il dottore sperimentò tra l'altro la possibilità di diventare più piccolo di se stesso e di sfuggire alle due vecchie categorie kantiane del pensiero, lo Spazio e il Tempo. Pressappoco nel medesimo periodo Paul Valéry aveva osservato che il tempo è costituito dalla contraddizione e che il prin-

diverse facce del poliedro-realtà) per i fatti fondamentali. Il culmine dell'estasi (lo « scervellamento ») è anche oggetto dell'orrore rovesciato dalla più violenta e comica profanazione:

CANZONE DELLO SCERVELLAMENTO

Per lungo tempo ho fatto l'ebanista
in via Campo Marzio, parrocchia d'Ognissanti,
la mia consorte faceva la modista,
e mai ci mancarono i contanti.
Quando la festa pareva bel tempo
sfoggiavamo i vestiti più sciccosi,
e a via dello Scottato andavamo raggianti
per assistere allo scervellamento.

CORO: Guarda, guarda la macchina girare,
guarda, guarda il cervello saltare,
guarda, guarda i Ricconi tremare!
Urrà! Corna in cielo! Viva il Padre Ubu!

I nostri due marmocchi impiastrocchiati di mostarda,
brandendo felici i balocchi di carta,
salivano con noi in serpa alla carrozza
e a via dello Scottato si filava in quarta.
A gomiti e spintoni ci buttiamo allo steccato
per beccarci un posto tra le file elette,
io montavo sempre su una pedana di sassi
per non sporcarmi di sangue le fette.

CORO: Guarda, guarda, ecc.

Ben presto io e mia moglie siam bianchicci di cervello,
lo leccano i marmocchi, e tutti ci eccitiamo

cipio di contraddizione è la conseguenza logica di una legge ben più elementare: non si può pensare tutto in una volta. Il dottor Faustroll voleva pensare tutto in una volta, e a tale scopo dimostrò che era possibile costruire una macchina per esplorare il tempo.

Sicché le *Gesta* raccontano una profezia da un futuro già avvenuto e nullificato, l'immagine del Doppio s'è messa a ruotare giroscopicamente moltiplicandosi in modi sempre più veloci per tentare un trasferimento proiettivo fuori dal divenire. Jarry ha proprio anticipato tutto: l'epoca del massacro e la mistica della materia. La sua ultima opera, *La dragona*, sebbene non sia costituita che di un grande torso (*La battaglia di Morsang*) e di pochi altri frammenti, compie final-

vedendo il gnaffalucco levare il suo coltello:
decollazioni e piombi ci godiamo.
Quando in un angolo, nei pressi del macello,
ti vedo un gruppo niente affatto nuovo:
Amico, grido, troppo tardi ti ritrovo,
un tempo mi truffasti, non recriminiamo.

CORO: Guarda, guarda, ecc.

A un tratto la consorte mi dà uno strattone:
Mostragli chi sei, mi fa, mammalucco,
mollagli sul muso una bella merdra di vacca
ora che il gnaffalucco ha voltato la faccia.
Trovo assai fina questa osservazione.
afferro il mio coraggio con due mani
e sul Riccone scaglio un piluccone
che si schiaccia sul naso al gnaffalucco.

CORO: Guarda, guarda, ecc.

Di colpo mi sbatacchiano di là dallo steccato:
la folla inferocita mi ha spinto e sollevato,
precipito a testa in giù nel buco nero
donde nessuno ritorna mai più.
Ecco che ti capita a far due passi la domenica,
va' allo Scottato a veder scervellare,
va' al Pinza-Porco o alla Dimenca della Menica:
uno esce vivo e ritorna ammazzato.

CORO: Guarda, guarda la macchina girare,
guarda, guarda il cervello saltare,
guarda, guarda i Ricconi tremare!
Urrà! Corna in cielo; Viva il Padre Ubù!

mente l'esorcismo del Doppio creando un giroscopio perpetuo, una rotazione stilistica a ciclo continuo. Lettura affascinante che mostra come Jarry intendesse rifondere in un disegno vorticoso di sublime ferocia e canzonatura tutti i motivi perseguiti nei suoi libri precedenti. Nella *Dragona* egli era riuscito a « decervellarsi » in vita, s'era collocato nel centro di calma del ciclone lasciando che vite morti buffonerie allucinazioni e resurrezioni gli turbinassero intorno. Ma poco dopo questa ultima impresa, il suo cervello si stancò. L'opera fu interrotta e Padre Ubu si preparò, bramosamente curioso, a scoprire l'eternità. Voleva offrire al grande Doppio ancora una *chance*.

Sergio Solmi

DAL « QUADERNETTO GIALLO »

LE DÉFAUT D'ÊTRE

Nell'elenco delle ' coincidenze '. La lettura del saggio di Starobinski su *La Rochefoucauld et les morales substitutives* che si è incontrata con le mie tormentate riflessioni sulla ' pigrizia ', sulla paralisi della volontà, sull'incapacità di agire. Sono malato, in quello stato in cui l'uomo è ridotto « a quello che è, ossia ridotto al nulla e alla disperazione ». Ridotto alla disperazione, cioè all'arbitrario puro dell'essere, ove fosse salvata la capacità di agire. All'annientamento in caso diverso. Devo leggere La Rochefoucauld sistematicamente, mentre conosco soltanto le solite raccolte di massime. Ha ragione di riconoscere nella *paresse*, nell'impossibilità di agire, nell'inerzia avanzante qualcosa di molto peggiore del peccato. *Le défaut d'être*.

Ma bisogna andare ancora più in là, e vedere nell'azione, buona o cattiva che sia, un fatto di volontà e d'immaginazione, un irradiamento approssimativo. Che cosa ce ne riserva l'analisi? Al di là di un certo punto, un vuoto dove si diradano sempre più gli atomi effimeri dell'energia. Una dissipazione illusoria.

Per questo ogni giudizio è fallace, ogni amore è personale. La verità è che l'esistenza è straordinariamente debole. Di qui la conclusione dell'estrema relatività delle morali, del fatto che la morale è – sempre – quella del vincitore, quella che incide affermativamente un segno più volitivo sulla vaga materia del divenire.

Esistiamo a metà, e forse è giusto che sia così. Forse soltanto così riusciamo, fino a un certo punto, a durare. Ma vorrei sapere: i volitivi, i dominatori, gli uomini di fede, hanno anch'essi i loro momenti di

vuoto (del genere di quello che *riempie* ora tutta la mia vita)? Non mentono, forse, questi affermatori, questi ' esistenti '? Mi pare debba essere così. Quanto li riempie dev'essere una passione, una ferita, inversa a quella da cui di continuo mi svuoto. La differenza di segno, positivo, anziché negativo, consiste forse soltanto in questo: non si vergognano. Riescono, per lo più del tempo, a sostenere la commedia (l'insulsa commedia).

L'unica vera, sostanziale obbiezione contro l'immortalità mi pare questa: non riusciamo a sopportare troppa realtà.

Eppure La Rochefoucauld, secondo Starobinski, demolita la ' virtù ', pagana o cristiana, consapevole com'era dell'inefficienza, ormai, della morale cristiana (e incapace, aggiungerei, di anticipare l'amoralismo che sarà, in fondo, il necessario portato dell'illuminismo condotto alle estreme conseguenze logiche: cfr. *La dialettica dell'illuminismo* di Horkheimer-Adorno); incapace, infine, di quel « rovesciamento di valori » che Nietzsche vedeva in lui postulato (il culto dell'energia, sì, ma, anche, la consapevolezza segreta dell'insuperabilità del *défaut d'être*, ossia della fondamentale ' debolezza ' degli uomini), trovava una soluzione provvisoria, a lui adatta, nella *honnêteté* che giustamente Starobinski definisce ideale mondano (estetico), anziché ' sociale ' come in Hobbes. Una difesa contro la miseria e il niente.

Oggi, questa difesa sembra preclusa. Che cosa difende l'*honnête homme* dei nostri giorni contro il *défaut d'être*? Mi sembra, con sgomento, nulla più che una fatuità disseccata (e talora esaltata).

Dicembre 1966

UN RICORDO

Quello che Daumal avrebbe definito un caso di « metafisica sperimentale », e che letteralmente mi aggredì, inconsapevole ragazzo, lasciandomi come un barlume di invincibile stupore, e restando da allora in poi nell'ordine dei fatti inesplicabili, di quelli che la memoria immagazzina nelle sue pieghe profonde, per quindi rispolverare di tanto in tanto, constatandone ogni volta l'enigmaticità.

È strano che, mentre la più gran parte dei miei ricordi di quel tempo, e specie i più tipici di una guerra, si sono sbiaditi e confusi, quell'esperienza, che con la guerra aveva soltanto un aggancio occasionale, sia rimasta vivida nel ricordo in ogni più minuto particolare. Forse appunto per quella enigmaticità, di cui, molti anni più tardi, ho tentato di darmi spiegazioni di ordine fisiologico-psicologico, per altro insoddisfacenti.

Non avevo, a quel tempo, nessuna reale nozione né preoccupazione d'ordine metafisico o religioso, non avevo mai letto testi mistici, cristiani o buddistici, e un anno di dura vita militare era stato sufficiente a sgomberare a poco a poco la mia mente da ogni residuo scolastico o letterario. Nella mia cassetta d'ordinanza non c'era neppure un libro. Sapevo di dover vivere un'esperienza decisiva e globale, e, nel mio pessimismo d'adolescente, avevo obliterato ogni idea d'avvenire, come se non fossi mai dovuto tornare. Riandando a quegli anni, rabbrividisco ancora al pensare quanto poco basti per lavare il cervello umano da ogni traccia, almeno cosciente, di millenni di civilizzazione. Com'è risaputo, l'eredità riguarda la biologia e la fisiologia, non il cosiddetto spirito, e ogni individuo ricomincia daccapo tutta la storia. Certamente esagero: con qualche anno di più, le mie strutture intellettuali avrebbero resistito un po' meglio. Venivano anche momenti in cui, perduto nella contemplazione di luoghi incantevoli, sentivo nascere in

me uno struggente quanto inane bisogno di poesia. Ma, tutto sommato, mi ero ridotto a un giovane bruto tra altri giovani bruti miei coetanei, un ragazzo tra altri ragazzi, cui il vino e le carte e sguaiati motti di spirito e il sonno pesante riempivano le ore libere. Da com'ero, pigro, trasognato e distratto, m'ero trasformato come gli altri in un giovane animale attento, capace nell'ora del pericolo di buttarsi a terra al momento giusto, di aderire al suolo procedendo sui gomiti e le ginocchia, di calcolare con l'orecchio la direzione della traiettoria, l'altezza dell'*arrosage* della mitraglia. Scienza tutta fisiologica, e che tutti i soldati, anche gli anziani, imparavano d'istinto, attraverso una riacutizzazione dei sensi che, ottusi perché inutili nell'esistenza ordinaria, sembravano riaffiorare da una remota e pur sempre sottesa preistoria in quella dimensione paurosamente senza tempo che è la guerra.

Appunto per tutto questo, più singolare mi appare nel ricordo la mia esperienza 'metafisica'. Ero da un paio di mesi al fronte, e in quei giorni il mio battaglione, dopo un turno di linea e uno di riposo, effettuava un turno di rincalzo, attendato in un bosco. Una volta venni comandato di *corvée*: si trattava di trasportare gabbioni, rotoli di filo di ferro spinato, pali per cavalli di Frisia fino a una seconda linea fortificata che il Genio zappatori stava costruendo. Non più di un'ora di marcia nel bosco, i soldati non erano troppo carichi, e giungemmo in una valletta incorniciata di grandi alberi che mi colpì per la sua misteriosa, struggente bellezza. Non fosse stato che per qualche buca di granata, unico segno dell'uomo, la si sarebbe detta una piccola anticamera del paradiso terrestre. Doveva essere la fine d'Aprile, o il principio di Maggio. Miriadi di fiori, di uno splendore mai visto, costellavano un'erba folta e verdissima. Nel cielo puro sbocciavano nuvolette di *shrapnells* di un tenero rosa, che sembravano anch'esse meravigliosamente intonarsi, fiori celesti, alla glorio-

sa festa primaverile. C'era in corso una battaglia aerea, a un certo momento uno degli apparecchi s'incendiò, precipitò rigando l'aria di un solco di fuoco e fumo quasi d'un fiammifero che si spegne. Ma urlava così alta e forte la voce della trionfante natura che quasi non si pensava che, lassù, un uomo bruciava vivo.

I miei uomini lavoravano, in basso, sul limite del bosco, alle dipendenze dei genieri (io assistevo unicamente con responsabilità ' disciplinari '). Dopo un giro d'ispezione, venne l'ora del rancio, mi isolai su di un pendio erboso da cui dominavo la valletta, a conoscere finalmente, dopo tanto tempo di vita tesa e assordante, un'ora di solitudine, di raccoglimento e di riflessione. Fu a quel punto che sopravvenne il ' distacco '. Ogni riflessione scomparve, per far luogo a una sensazione indicibile. Vidi da principio quel mondo ridente e atroce improvvisamente allontanarsi e rimpicciolire come nel tondo di un cannocchiale rovesciato. Non che fossi diventato cieco, ma un abisso si era improvvisamente aperto fra me e qualcosa che mi riapparve subito dopo come un *décor* inconsistente, una piatta pellicola iridescente che mi pareva avrei potuto graffiare, scrostare con l'unghia d'un dito. Le ragioni ' storiche ' della guerra (che per me, liceale ingenuamente interventista, orfano di padre, cui nessuno in casa aveva mai parlato di politica, immerso in vaghi sogni di poesia, non avevano mai costituito un ' problema '), si dissiparono tutto ad un tratto insieme alle ragioni stesse dell'esistenza, tutto si trasformò in un ' perché? ' assurdo e senza risposta. Sentivo, fisicamente, pulsare il divenire, fiorire, tumultuare e autodistruggersi, mentre io rimanevo ' da questa parte ', o, meglio, ero passato senza avvedermene ' dall'altra parte ', scaraventato oltre le coordinate del tempo e dello spazio, e lungo il filo della schiena mi scorreva il brivido disumano del nulla, dell'eternità.

Mi accorgo che scrivendone, oggi, non posso fare a meno di intellettualizzare, almeno in una certa mi-

sura, una sensazione a rigore inesprimibile in parole. Allora, ignorante ragazzo com'ero, non lo tentai neppure, accontentandomi di tanto in tanto, a grandi intervalli, di cercar di riviverla intuitivamente nella sua inesplicabilità. Più tardi, ne cercai qualche spiegazione. Ad esempio: pensare a una vita estremamente tesa, sia pure coi suoi fulminei, totali rilassamenti: la ragione, questa articolatissima e raffinatissima complicazione degli istinti animali (capace di giungere, ai suoi estremi limiti superiori, nella sua ricerca di una verità in sé, alle meravigliose costruzioni di equivoci logico-verbali che sono le metafisiche, le teologie, ecc.), ricondotta invece alla sua funzione originaria di surrogato dell'istinto, talvolta addirittura portata a confondersi con esso nello stimolo alla conservazione vitale; comunque, risospinta ad identificarsi in ogni suo punto con le azioni elementari: e dominata dall'alto unicamente dal semplice, rassicurante senso della responsabilità e del dovere militare. Pensare, quindi, a un brusco arresto del meccanismo, come di una molla che improvvisamente si scarichi, o di qualcuno che, lanciato in piena corsa, non si avveda dell'abisso che ha davanti, e, cadendovi, rimanga miracolosamente sospeso nel vuoto: nel mio caso, oltre le strutture del mondo quale appunto la ragione ci dispone attorno per permetterci l'esplicazione del nostro ciclo vitale...

Cercai più tardi, nelle pagine dei mistici cristiani, o più ancora in quelle degli orientali, qualcosa che rassomigliasse a quella mia lontana ' illuminazione ', e non andai deluso. Un amico mi ricordò, di recente, un libro che avevo letto anni fa, *The Mint* del Lawrence d'Arabia. Ma, nei primi, simili intuizioni presupponevano un lungo *training* ascetico-religioso in determinate confessioni, e si esprimevano mediante le complesse immagini e simboli di linguaggi mitico-tradizionali. Quanto al Lawrence di *The Mint,* che aveva in comune con me, o almeno col me di allora, la condizione militare, questa era stata scelta e per-

seguita da lui come un altro lungo, durissimo *training* di carattere a modo suo mistico-ascetico. Laddove io ero, come ho detto, un ragazzo perfettamente ignaro, militare per caso, che subì la ' rivelazione ' del tutto passivamente, nello stato di *tabula rasa.* Perciò dovevo tentare le mie spiegazioni sul piano della pura fisiologia. Ma non è detto che la fisiologia, in qualche punto, non confini direttamente con la metafisica: o meglio con quell' ' in sé ', che le metafisiche inadeguatamente postulano.

E non fu neppure un *raptus* momentaneo, l'illusione di un attimo. Lo riprovai più volte, lassù, seduto sul prato fiorito, rimettendomi nella situazione originaria, e ogni volta la sensazione si ripeté a puntino, fino a che me ne riscossi e mi alzai, rientrai nel flusso.

1967

UN ALTRO RICORDO

Gli autunni di Santa Liberata. I dopopioggia, le prime nebbie, l'erba madida. Il ritorno dalla caccia del nonno, dello zio Tom (qualche volta li accompagnavo anch'io). L'odore aromatico delle loro pipe che si confondeva nel fumo umido, intenso degli sterpi che bruciavano nel focolare, e dei più grossi tronchi.

Il nonno toglieva spesso dalla cacciatora, assieme alle spente iridiscenze degli uccelli morti, nespole, o castagne, o funghi, le ' cuzzelle ', grossi boleti che si trovavano nei boschi delle colline presso la Galvana. Ora, a partire dagli anni dopo la prima guerra, tutto quel terreno è coltivato, costruito, ecc. (a meno che in quest'ultimo decennio le cose non siano cambiate).

Andavo a raccogliere gli ultimi grappoletti d'uva, sfuggiti alla vendemmia, di una dolcezza indicibile.

Era, se ben ricordo, l'epoca della castratura dei maiali. Veniva un omino vestito di nero che nel fondo della tasca dei pantaloni nascondeva un coltelluccio, l'unico strumento del suo mestiere.

La nostra presenza non disturbava i maialetti, che continuavano a grufolare indifferenti. Ma, se andavamo in compagnia dell'omino nero, assistevamo a un loro dibattersi sgomento e convulso, a un affannoso nascondersi l'uno sotto l'altro. Solo con molta attenzione, sorvegliandoli dall'alto, si poteva scorgere tratto tratto in quel groviglio, sotto un orecchio penzolante grigio e rosa, un occhietto terrorizzato.

Rimane da capire *come* potesse riconoscere anticipatamente, per una sorta di prescienza istintiva, che l'omino nero era il norcino, venuto a castrare i maiali.

Rimane infine da vedere se il mio ricordo, affiorato, con tanti altri, a distanza ultra-semisecolare, nei raccoglimenti della malattia, e magari nei deliri della febbre o nell'estasi postoperatoria, sia del tutto autentico, o non sia stato, nell'ultima parte, inconsciamente mitizzato.

Febbraio 1967

* *
*

Esco per le strade, e più che mai il mondo mi si presenta sotto il suo aspetto entomologico. La moda di quest'estate fa di fanciulle e donne (chiome sciolte sulle spalle, semplici vesticciole e minigonne dai colori evanescenti) personaggi da *Tempesta* e *Sogno di una notte di mezz'estate,* Arieli, Puck, Titanie e Regine Mab. La sessualità ci mostra il suo volto più innocuo e gentile, da paradiso terrestre marcusiano, ma in cui, miracolosamente, non faccia il suo ingresso quella noia di cui il filosofo non sembra tener conto nel suo agognato interminabile *week-end* della Storia,

e che pur sembrerebbe inevitabile. Procedendo appena sulla strada delle analogie, elfi e ondine si trasformano in graziosi insetti dalle ali tremule e vaporose, dalle elitre vibranti, libellule, mantidi, lampiridi, coccinelle e cicindele. Le auto in colonna per le strade raffigurano invece cerambici e scarabei, coleotteri nevrastenici.

Presto più attenzione a queste suggestioni, magari oziose e folli, che non ai lunghi corsi ragionativi circa l'avvenire che può spettarci, il giorno che non ci sarà più il miliardo di affamati e sottonutriti che ancora popolano la terra. L'idea del mondo-prato, del mondo-festa, a fianco dell'altra ipotesi (Apocalisse atomica, difficile ricominciamento, cicli, ecc.) e della terza, che va ogni giorno più scolorendo, di una progressiva espansione dell'avventura cosmica (sola tuttavia, quest'ultima, a realizzare concretamente la natura umana quale sembra essersi formata, con pochi cambiamenti, negli ultimi millenni), continua ogni giorno a sempre più sorridermi, così come mi sembra configurata da questi aspetti del costume e della moda contemporanei. Un mondo da cui sarebbero assenti la noia e il dolore; in cui, di conseguenza, il pensiero, l'arte, la poesia, come tutto ciò che nasce da una carenza, da una ferita, non avrebbe più ragion d'essere; come pure l'intelligenza, che nasce dal bisogno e si forma e si affina attraverso la difficoltà e la sofferenza. In esso rimarrà soltanto il gioco, comune a tante specie animali. Un'umanità simile a quella descritta da Wells ne *La macchina del tempo,* che non sarà più peraltro minacciata da mostri sotterranei, dato che gli automi non saranno antropofagi.

PENSIERI 1966-67

Poca importanza alle idee da cui si parte. Molta importanza, per la strada, allo sbattere involontariamente la testa contro il muro.

*

Interscambiabilità della colpa. Si subisce passivamente un'ingiustizia, per offrirsi alla punizione di altro fallo che nulla ha a che vedere con quello di cui siamo incolpati e di cui potremmo facilmente dimostrare la nostra innocenza. Come presso i popoli primitivi, l'importante è che il dio sia saziato.

*

Vedere l'arte, la poesia come uno dei tanti strumenti della sterminata difesa che l'umanità incessantemente mette in opera per sussistere. Il riso, che ha la sua radice prima nei fori d'entrata e d'uscita, il sesso e la morte (si pensi, sul piano popolare e dialettale, alla loro commistione, all'umorismo osceno-macabro dei torinesi), e che è ignoto agli animali, che non hanno necessità di altre difese avendo conservate integre le armi di cui la natura li ha forniti, come elemento fondamentale della loro sussistenza.

*

Evidentemente, un senso ha sempre più senso quanto più s'avvicina al non-senso (attenti a non caderci però).

LA ROSA GELATA

La rosa
che l'inverno dischiuse,
svolse, innervò, arricciò,
vetrificò
d'incarnatini zuccheri, venò
d'impercettibile sangue. Fissata
nel suo gelo oltrevita, la penso
perfetto emblema d'un giorno, a disfarsi
non destinata foglia
dopo foglia nel molle
sfacelo delle stagioni, ma come
aereo, spettrale cristallo, di colpo
a frangersi.

Dicembre 1968

Djuna Barnes

DUE POESIE

DISCANT

He said to the Don, « My Lord
Your dangling man's not crucified
He's gored ».
The picador replied:
« Truth is an handled fruit:
Isn't that your finger in His side? ».

DISCANT

His mother said
(Who long since in her mother is been hid)
« I am the birth-place and the dead ».
« Indeed » he said
« Let it be done;
Let us give
Our tigers, each one to the other one ».

DISCANTO

Egli disse al Capo, « Mio Signore
Il tuo uomo appeso non è crocifisso
È incornato a morte ».
Il picador rispose:
« Verità è un frutto palpato:
Non è tale il tuo dito nel Suo fianco? ».

DISCANTO

Disse la madre di lui
(Che da tanto nella madre sua s'è restata nascosta)
« Sono il luogo di nascita e i morti ».
« Certo » disse lui
« Che sia fatto;
Diamo le nostre tigri
L'una all'altra ».

(Trad. di Roberto Calasso).

Giorgio Manganelli

IL FUNERALE DEL PADRE

B. – Voglia scusarmi, signore... Temo molto di non riuscirle indiscreto.
A. – Ma la prego.
B. – Vede, io mi trovo da qualche momento, diciamo da stamane, in una condizione di vivo disagio.
A. – Lei ritiene che stia in me in qualche misura alleviarlo?
B. – Ne sono certo, signore. E non senza ragione.
A. – Lei è un intuitivo?
B. – Non credo sia difficile, signore, riconoscere in lei gli indizi di un lutto recente.
A. – Infatti.
B. – Pertanto, oserei porvi una domanda.
A. – La prego.
B. – Quale funerale stiamo seguendo, signore? È una domanda angosciosa, le assicuro.
A. – La risposta è agevole ed amara, signore; lei segue, e gliene sono grato, il funerale di mio padre.
B. – Suo padre? Oh, senti un po'! Oh, è per me una funesta cortesia, una angosciosa letizia rendere omaggio al suo povero padre...
A. – Il suo tributo di devozione è insieme tempestivo e consolante.
B. – Tuttavia, vede, io mi ero in qualche modo messo in testa che questo fosse il funerale di mio padre...
A. – Suo padre? Anche lei è stato colpito da un lutto recente?
B. – Sì, signore; m'era parso di capire, da certi discorsi concitati, e scritti frettolosi, che il mio povero padre fosse deceduto in tempo per conseguire stamane le prescritte esequie. Ma lei capirà quanto sia arduo

discriminare lacrime e funerali; vi è una tal quale iterazione fonica e iconica...
A. – Non mi sfugge la singolarità della sua situazione; tuttavia, oserei suggerirle di non ignorare la specifica solennità, posso dire grandiosità?, di questo funerale... Avrà la bontà di notare uomini politici, vescovi, generali, ammiragli, inventori meccanici, uomini d'arte, donne non meno fascinose che probe...
B. – Non posso negarlo: a mio padre in nessun caso sarebbe toccato...
A. – Non mi fraintenda: io ignoro tutto del suo signor padre, eccetto la dolorosa e irreparabile circostanza del suo decesso; tuttavia...
B. – Oh, lei ha ragione; in nessun caso mio padre avrebbe attirato l'attenzione di personaggi non meno autorevoli che eleganti... Era un uomo in certo modo clandestino.
A. – Vi sono segrete virtù che compensano l'assenza di un ufficiale lustro. Mio padre fu tra i pochi eletti che ebbe in sorte di vedere le sue pubbliche e private virtù pubblicamente oltre che privatamente riconosciute.
B. – Se non le dispiace, io sarei felice di seguire il funerale del suo signor padre; e quanto al mio, ecco, inclinerei a rinunciarvi. Non credo se ne adonterebbe la sua natura schiva e parca; e, dopo tutto, da un certo punto di vista, tutti i funerali si equivalgono; e, da un altro, perché non scegliere il migliore? E mi par chiaro che un funerale così ne passerà del tempo perché mi ricapiti.
A. – Se lei intende dire che questo funerale ha qualità, o dimensioni, tali da essere fruibile da più orfani, di varia estrazione, non posso negare che l'affermazione mi seduce, sebbene il mio rispetto filiale, per il quale la nostra casata è famosa, aspiri ad un godimento esclusivo della cara salma; credo tuttavia ben s'addica allo stile della nostra famiglia, dire: Ebbene, lei ha sbagliato funerale, o comunque ne è privo, sebbene sia immerso nell'ambascia del più rigoroso lut-

to! L'abbia perduto, le sia stato sottratto, glielo neghi una fortuna avara, bene, venga con noi: dividiamoci questo nostro povero, grande padre...
B. – Quanto tutto ciò è generoso... Da gran tempo nessuno mi faceva un regalo così affettuoso e, mi consenta, tempestivo. Un regalo così mi serve oggi appunto. Domani che me ne sarei fatto? Ma forse...
A. – Forse?
B. – Se ella volesse un poco distrarsi dal suo dolore privato, e parlarmi di quelle pubbliche virtù di cui ora mi parlava, ciò mi renderebbe agevole la degustazione di un congruo dolore...
A. – Troppo giusto.
B. – Non vorrei le apparisse indelicato se, dopo aver avuto questo splendido dono, il funerale, e quale funerale, del suo signor padre, io voglia sapere dell'altro... Non vorrei le sembrasse come guardare in bocca a caval donato...
A. – Oh, no; quello che lei chiede è non solo giusto, ma doveroso da parte mia. Ed anche un privilegio. Infatti, io le ho offerto un padre d'eccezione. Temo di non sapere celare la vanità del donatore, che con accenni astuti ma quanto ineleganti informa il destinatario del pregio del suo dono...
B. – La prego; io sono ansioso di essere ammesso al godimento di questo lutto nella sua interezza; consideriamolo un banchetto; come potrei non esserle grato se lei giudiziosamente accoppia vini e vivande, e con affabile discrezione attira la mia attenzione su certe commistioni di gusto, o elaborate giustapposizioni, troppo sottili o ardite per un palato distratto o poveramente abituato?
A. – Le parlerò dunque di mio padre; e lei vorrà perdonare se le mie parole tradiranno una fierezza che mal si addice a tanto luttuosa circostanza.
B. – Non v'ha dubbio: solo uomini eccezionali muovono nel cuore dei condolenti così discordi alleanze di estranei ed anche ostili affetti.
A. – Lei si esprime con felicità, amico mio; un uomo

eminente, a tal punto che attorno a lui non v'era posto che per scribi, esecutori, famigli; proiettava una grande ombra, e noi tutti eravamo grati di poter vivere in quello spazio immobile e rassicurante...
B. – Un uomo forte...
A. – Un soldato, un uomo d'acqua: ammiraglio. Combatté molte e sanguinose battaglie. Da gran signore vinse quando le sue forze erano inferiori, si lasciò sconfiggere ogni qualvolta si trovò alla testa di forze soverchianti.
B. – Nobilissimo.
A. – Tutto in lui era nobile: la grande barba di recente incanutita, la distaccata devozione ai monarchi, l'ammirata ma gelida cortesia con cui invitava una dama alla danza, il dominio delle lingue straniere, il rigore nella scelta dei vini, la nervosa predilezione per dipinti bizzarri e architetture ingegnose. Credo avesse scelto il mare per pura delizia cromatica... In un suo commento alla rinomata battaglia di Lepanto ricostruì minutamente i delicati effetti coloristici dell'ora e della stagione e del luogo, i corruschi pennoni che si stingevano in un rara eleganza di luce... Sapeva ammirare un tramonto e comparare albe nel cuore di un cruento assalto...
B. – Una raffinata freddezza...
A. – Mio padre era unico. La sua vita era un mirabile gioco di scacchi — la metafora è banale e frusta, ma è sua, la diceva sovente, e nella sua bocca perdeva di banalità, diventava persuasiva. Per quanto possa sembrarle strano, non rifuggiva dall'uso dei proverbi.
B. – Sorprendente.
A. – Incredibile, può dirlo. La sua morte fu meravigliosa. Godemmo della sua lunga decadenza, pacata e solenne, che consentì un grande, fluviale afflusso di parenti, amici, estimatori, semplici turisti. E i suoi soldati, mutilati, storpi, ciechi, le più belle decorazioni del regno... Vorrei ripeterle le parole stupende con cui si congedò da noi tutti, come ci parlò della patria, del Re, della flotta, della guerra appena com-

piuta e dell'altra imminente, d'Iddio, di castità, delle nostre future spose, dei non nati nipoti, dei colori della bandiera, l'amore dei campi, lo studio dei classici... Oh, come si agitava quella sua bella e virtuosa barba bianca, quali tesori... La commozione mi turba.
B. – Un protagonista della storia.
A. – ... tale da occupare tutta una scena, ed una scena prestigiosa, colonne e montagne, fatta per la sua figura enorme e affascinante, la bellezza antica, la voce amica e potente...
B. – Quale pena che creature così fatte siano vittime di un fato comune.
A. – Ahimè. Morire... un gesto così collettivo, impersonale... Non le sembra volgare?
B. – Al contrario. Mi sembra un tratto di estrema signorilità, questo rinunciare al distinguersi... Vi è della discrezione nella morte, l'immortalità non potrebbe non dare nell'occhio.
A. – La volgarità di Dio... sì: lei sa dire con semplice finezza concetti inconsueti. È vero: se morire è volgare, non morire sarebbe tanto più volgare in quanto sarebbe un tentativo di sfuggire al nostro comune debito di volgarità. Pertanto, morire, per chi sa quanto sia comune morire, è un atto di estrema eleganza.
B. – Esattamente.
A. – Sono certo che, se si pose il problema, mio padre dovette risolverlo in questi termini.
B. – Non vi sono dubbi.
A. – Quello che lei mi ha detto mi consola profondamente... Le sono grato.
B. – Sono riconoscente che il caso mi abbia consentito di partecipare in qualche modo, e non inutilmente, al suo filiale dolore.
A. – Non il caso, signore, non il caso; un destino, che certo vuole, esige un compenso. Regali così fatti vogliono ricchi sacrifici sugli altari degli dèi.
B. – Un compenso?
A. – Sa che cosa ho in mente?
B. – Lo ignoro.

A. – Mi è venuta un'idea... Certo non è mia: io non ho mai avuto lo stile di mio padre.
B. – Lei si fa torto.
A. – Questa idea mi piace. Per questa volta farò un gesto talmente... Vede? mi mancano le parole. Un gesto tale che mio padre, che forse me lo ha dettato, non potrà che compiacersene. Un gesto che lui (*risolino*) non avrebbe mai potuto fare.
B. – Non posso nascondere la mia affettuosa curiosità.
A. – Le regalo il funerale.
B. – Il funerale?
A. – Sì, il funerale, tutto: i parenti, le autorità, i vescovi, i cavalli, le bandiere, i veterani di mille battaglie, i fiori, il carro, la bara; soprattutto, le regalo mio padre.
B. – Io sono confuso... non capisco...
A. – Oh, ora lo capisco: c'è del vero in ciò che lei ha detto: per un certo verso, tutti i funerali sono uguali.
B. – Ma non presumevo...
A. – Oh, non creda, non mi è sfuggita, quanto ho apprezzato la sua cortese peritosità: *tutti* i funerali sono uguali. E da questo momento, io sto seguendo il funerale di suo padre.
B. – Lei mi lusinga, sono confuso...
A. – Oh, lei lo sa: per me è un piacere, un sollievo, una commozione liberatrice. C'è dell'avarizia in quell'uso di un morto... I *nostri* morti, eh?
B. – La spartizione dei morti è forse una generosa utopia, tuttavia...
A. – No, non, non spartizione. Rinuncia. Il proprio morto è una ricchezza immeritata, bisogna donarlo. Non mi faccia torto. Mi consenta di emulare mio padre, ma con in più un estro di rinuncia, di astinenza, che forse gli era estraneo. Non bisogna essere così golosi... il funerale è suo, tutto suo, soltanto suo. Pertanto, io, dalla mia gloria di figlio orbato, mi trovo riposto nella mia, nostra dignità di condolente. Non vorrei esserle molesto...

B. – La prego! Senza il suo aiuto non potrei accettare un dono così munifico, un dono unico, impossibile...
A. – Unico? non credo. Mio padre avrebbe trovato modo di fare cose ancora più impossibili, e di farle come per caso... parlando d'altro. Avrebbe detto: Le serve un funerale? Guardi ho giusto qui mio padre, lo prenda, la prego, si figuri, non mi serve per nulla, mi fa un favore. Per colmo di finezza, avrebbe simulato una punta di rozzezza, quasi uno sgarbo.
B. – Ma quel che lei sa mettervi di unico è il calore, la schiettezza.
A. – Sì, è vero: ho sentimento. Sono affettuoso, come i cani. E non mi elogi il calore: sa di cucina. È il mio tormento.
B. – È difficile educarsi a convivere con la propria natura generosa...
A. – Impossibile... e umiliante. Sorprendersi ' buono '...
B. – Non crede che ora...
A. – Sì, ora lei mi può aiutare. Mi serve un dolore fraterno, duplicare la mia defunta paternità, godere due volte del privilegio dell'orfano... Vede? quanto è astuta la gola del lutto. Voglio un secondo decesso per tener testa alle esigenze del primo. Ho bisogno di sapere qualcosa di suo padre. Questo funerale lo apprezzo: non dimentichi, sono anch'io orfano recente. Perché ecclesiastici, cantanti, uomini di scienza e d'arte? Le domande si affollano sulle mie labbra. Quale anima... quale ingegno...? Su questi volti scorgo una devota tristezza, quasi essi piangano, più che un amico, una guida, un garante.
B. – Appunto come lei ha detto: un garante. La sua eloquenza mi affascina ed umilia. Parlerò con devota approssimazione: mio padre era un santo.
A. – Non ne dubitavo.
B. – Era illimitatamente mansueto: la sua voce, rotta a tutte le finezze della remissione, era appena intelligibile; porgeva parole esili e sottili, esangui e langui-

de, un mormorio che con gli anni si era quasi spento in un fruscio, uno stridore di seta... taluno gli compitava le parole sulle labbra come si fa coi muti... E tuttavia quella voce affranta esprimeva come un sacro uggiolio la tenerezza dei concetti, il pio languore dei propositi, la sollecitudine cauta e spaurita, il tutto assistito da un gestire lene e lento, da non turbare una farfalla. Mio padre si sdegnerebbe se potesse ascoltare; ma appunto perché, dove che io sia, egli mi ascolta, ogni autorità su di me è venuta meno. Oserò dirlo: mio padre ha compiuto miracoli.
A. – Quale consolazione!
B. – Guarì infermi, ragionò con i dementi, protesse il sussultorio capo degli epilettici, salvò fanciulli da fiumi in piena, distolse la mano dell'omicida, placò alla vita colui che meditava la propria morte, ammonì il clero, confortò i giovani soldati morituri...
A. – Siffatti prodigi non appartengono dunque alle leggende di altre età.
B. – Come si addice ad un santo, egli non solo non era un uomo di mondo, ma era segnato da una sua speciale, tenera goffaggine, un sentore di inanità che lo rendeva caro. Perché miracolare uno spastico destinato a diventare maratoneta, idolo di folle? Strappare alla morte meditata ed auspicata dai familiari una madre, un padre di aggressive virtù? Ogni suo miracolo venne non intaccato ma consacrato da un sentore di inesattezza. Erano miracoli erronei; quale miglior segno della presenza di un Dio?
A. – Come lei osserva, Dio non è sobrio, non si tiene all'essenziale... Tuttavia egli si è servito di suo padre. E certo suo padre ne era consapevole. Certamente avrà narrato in libri, in discorsi, in sue carte questa sua mirabile esperienza.
B. – Ahimè, no; la sua modestia non gli avrebbe consentito che di lui restasse altro che una memoria di azioni esemplari; non voleva essere maestro né dell'oggi né del domani; voleva scomparire, sopravvivere, come disse una volta, solo come profumo. Non era né

scrittore né oratore. Nei suoi gesti traluceva la grazia ardua di un'anima di quasi insopportabile intensità. Se vi toccava con due dita, il corpo ritrovava tutte le carezze che in una vita l'avevano percorso, dalle prime carezze materne ad altre vergognose, occulte, infine la lenta, inutile carezza cui ogni defunto, per quanto discaro, ha diritto... Lei mi chiede perché al suo funerale siano intervenuti tanti potenti, illustri; il funerale di un uomo che non volle essere potente, che deplorava il maluso che i potenti fanno della potenza, che aveva in odio la guerra, se posso usare un termine tanto brutale.

A. – Egli era il loro senso di colpa; la coscienza.

B. – Ecco: la sua generosità era una sfida; la sua umiltà era clamorosa; nessuno poteva ignorarlo, poiché si nascondeva. Ora i grandi della terra stanno dietro alla sua bara: ma non lo hanno, non lo avevano nel cuore.

A. – Egli era nel cuore degli umili.

B. – Degli uomini umili e umiliati.

A. – Quello è il cuore che ricorda.

B. – Non c'è niente di meglio del cuore degli umili per certe cose, se vuole saperlo.

A. – A chi lo dice: gli umili, il sale della terra.

B. – Il pane quotidiano, ecco cosa sono.

A. – Dove ci sono gli umili, c'è devozione, schiettezza, fedeltà.

B. – Appunto: da chi è fatta l'umanità? generali, contesse, scultori?

A. – Nooo: è fatta di umili.

B. – Sono la terra, l'humus.

A. – La coscienza dell'argilla.

B. – La terra nuda, anonima, e insieme feconda, nutriente.

A. – L'umiltà... (*silenzio*)

B. – Oh, la capisco. Vede? a questo funerale non ci sono né generali, né veterani, né uomini di lettere. Solo gente semplice.

A. – La gente che suo padre amava.

B. – Ah lei sa che questo è il funerale di mio padre?

Me ne rallegro: ho notato da qualche tempo una tal quale imprecisione nei funerali. Come dire? la naturale anonimità dei funerali è in aumento... la società è piacevolmente instabile.
A. – Se la mia collaborazione può in qualche modo far da zavorra, da giroscopio a questo scafo dal nome impreciso...
B. – Se io e lei continueremo a collaborare, forse impediremo a questo funerale di diventare qualcos'altro. I morti... questi travestiti.
A. – Il pensiero che nel morto vi sia un che di losco mi ha non di rado attraversato.
B. – Neghittosi, elusivi, sornioni.
A. – Tendono troppo a sottolineare il fatto che essi pensano ad altro.
B. – Supponenti e scostanti.
A. – E tuttavia fraterni.
B. – Fatti a imitazione dei vivi...
A. – Non tema che questi discorsi possano per così dire lasciar sfuggire di mano...
B. (*subitamente esaltato*) – Vede quanta gente semplice al funerale di mio padre? Birrai, calzaturai, rivenduglioli: cultura, poca; ma gente onesta, affezionata.
A. – Quale gioia contare su tali affetti nell'ora del dolore.
B. – E vorrei sottolineare: si tratta di gente tutt'altro che perfetta, la loro sofferenza è incondita, ha una grazia idiota.
A. – I naturali seguaci di un santo.
B. – A me i santi dànno la nausea.
A. – A chi lo dice.
B. – Suo padre...
A. – Mio padre? Morto; è lì dentro.
B. – È il funerale di suo padre?
A. – Crede che ci siano molti padri oggi disposti a morire? Che un funerale così...
B. – Non mi sembra gente di classe.
A. – Classe?! Una accozzaglia di baldracche e di ruf-

fiani, creda a me. La compagnia che ci voleva per mio padre.
B. – Un uomo pieno di vita.
A. – Mi sembra un'ottima battuta.
B. – Sia chiaro...
A. – Chiarissimo. Era un discreto suonatore di tromba, amava il denaro, la buona tavola, le donne agevoli; si ubriacava due volte la settimana. Quando compii diciotto anni mi portò con lui a puttane.
B. – Un ricordo pieno di calore.
A. – Aveva la cinghiata facile, ma era senza rancore. Una sorta di bestia immonda che avesse imparato a ridere, per una qualche bizzarria dei muscoli facciali.
B. – L'istinto ha di queste bizzarrie.
A. – Non fece una bella morte: rotolò per tre piani di una casa di malaffare, assolutamente ubriaco. Quando si fermò, vede, era proprio fermo.
B. – Un racconto conciso.
A. – Mia madre... il prete... Fu un affare deprimente.
B. – Lo immagino.
A. – Gli amici lo ricordano... Tutti hanno qualcosa da ricordare. Forse ridono, non piangono.
B. – Il riso generoso della gente semplice.
A. – Storielle sporche, burle idiote... Un necrologio di parole sconvenienti.
B. – Potrebbe andar bene per mio padre, questo discorso.
A. – Oh, le chiedo scusa; le stavo usurpando il funerale.
B. – Forse ho qualcosa da guadagnare, a mescolare un po' di suo padre al mio.
A. – Suo padre... aveva qualcosa in comune col mio?
B. – Diciamo, era più evoluto. Una canaglia di classe, affascinante, colto, affettuoso. Li vede tutti quegli ecclesiastici, quei professori? Colleghi. Mio padre era un ecclesiastico. Usava molto nel rinascimento. Oggi, è una delicatezza da erudito. Naturalmente lo chiamavo zio.
A. – Una situazione penosa.

B. – Penosa? Oh no; anzi: un gioco, una cabala, una congiura che non mancava di finezza. Certo, talora ne soffrivano la spontaneità degli affetti. Ma supplivano molte doti: la dottrina, una vita elegante e sommessa, soprattutto la dolce commistione di morale e immorale, l'ipocrisia, una ipocrisia mite, intrisa di dolcezza, tenera, sommessa, musicale, direi, uno strumento di altri secoli...
A. – Ne parla con tanta grazia che mi par di gustare tutta la squisitezza di una relazione insieme paterna e ambigua. Oserei parlare di adulterio coniugale... Ma la sua sventurata madre...
B. – Mia madre segue il corteo. Non gliela indicherò: è la consorte di un noto giurista, uomo di senno e dottrina, che, da uomo da bene, partecipa al suo dolore...
A. – Lei si ritiene dunque un figlio fortunato.
B. – Fortunato? Un figlio prediletto dal destino. In primo luogo, mio padre non mi stava mai tra i piedi.
A. – Ma lei lo amava.
B. – Amavo la sua assenza. L'odore di incenso prenotava e rammentava il luogo del suo corpo... godevo, amavo, il senso di colpa che gli scorgevo negli occhi miopi da cattivo latinista, le mani esangui che non osavano percuotermi, quelle parole allusive e codarde. Prediligevo la sua impotenza gerarchica.
A. – Certo un uomo dolce, quale il suo ministero...
B. – Non era dolce, era dolcificato. Meditando l'inferno si era caramellato. Amava la tavola, la musica, si deliziava dei suoi ninnoli vestiari... Eppure, lei ha ragione, aveva dello charme.
A. – Uno charme odioso, immagino?
B. – Detestabile. La sua mitezza! La sua arrendevolezza! L'eleganza dei suoi sensi di colpa! Per lui il peccato era un oggetto di stile e da boutique, una calzatura di classe, una fibbia sobria e personale...
A. – Forse compensava i suoi errori umani con...
B. – Oh no! In fatto di errori umani, egli era il capolavoro, un'impresa di traforo. Se la sua religione è vera anche solo per un terzo, quel vecchio bastardo è

all'inferno. Ma stiamo attenti: quello è capace, poco alla volta, di abbassare la temperatura media dell'inferno, apprestare rinfreschi, — li chiamava sorbetti — organizzare musica da camera, deodorare il cesso dell'universo, dargli un odore di mentuccia, un sentore di tenerezza, uno struggimento...
A. – Non è agevole vivere con una figura tanto singolare.
B. – È impossibile.
A. – Mi sembrava di capire...
B. – Certo, mi affascinava. Era un incantatore, il vigliacco. Una morte charmante. Ma è morte, sa, proprio morte. Non un'altra cosa.
A. – Lei... lei se ne compiace?
B. – È un sentimento misto... Spero nell'inferno: che ci sappiano fare.
A. – Curioso.
B. – Le assicuro...
A. – Molto curioso: le osservazioni che lei faceva sul suo caro padre non sarebbero sconvenienti per il mio.
B. – Ecclesiastico?
A. – Oh, no! Ma, vede, tanto dolcemente odioso che, mentre lo ascoltavo, mi dicevo: ecco, un padre così lo capisco. Lo scelgo, ideologicamente, si intende.
B. – Lo sceglie? Io glielo regalo, compreso il corteo.
A. – Cerchi di capirmi. Suo padre era... mi scuserà, detestabile.
B. – D'accordo.
A. – E detestabile era il mio.
B. – Curiosa coincidenza.
A. – Entrambi morti, entrambi detestabili, entrambi padri.
B. – Mi diverte questa letale fratellanza.
A. – Una fratellanza imperfetta. Al funerale del suo povero padre c'era pur sempre una folla, seppur scadente, complice; ma si volti, ora: lo vede, la folla è diradata. È disordinata, ha vergogna. Non è un morto che si segue volentieri, mio padre. E quando un morto « gira », la gente se ne accorge. Svicola.

B. – Il dolore è forse più limitato ma più schietto.
A. – Dolore? Forse perché ci ha messo tanto a morire...
B. – Una morte lenta?
A. – Mai abbastanza lenta, per quella canaglia.
B. – Che interessante. È raro che un figlio al funerale del proprio padre lo definisca a quel modo, schiettamente: « canaglia ».
A. – È raro, signore. Ed è piacevole, piacevolissimo. Distensivo. Una canaglia. Ma, a differenza del suo signor padre — e questo, come fratelli, ci divide — non aveva né stile, né grazia, non sapeva stare a tavola, sbagliava i vini, non leggeva che fumetti, detestava la musica, andava in chiesa la domenica, era sportivo.
B. – Sportivo? Oh, la capisco.
A. – Lei non può capire. Vede, amava la vita, se così posso dire...
B. – Molto imbarazzante.
A. – Ma devo aggiungere che egli mai si sarebbe espresso a quel modo, un concetto così complesso e articolato lo avrebbe lasciato sfinito...
B. – Era forse un idiota?
A. – Peggio: un idiota se ne sta nel suo angolo, sulla seggetta, si copre di merda, si intossica, muore. Con l'acqua fetida gli si dà il tifo. Dagli un temperino, poi va' al cinema. Un idiota ha distinzione, fa pensare ad una famiglia guasta da antichi incroci, forse incesti; un idiota è nobile, arcaico, generico nelle ideologie, sta sulla difensiva, non ha il culto della paternità.
B. – Lei mi descrive l'idiota con qualche tenerezza. Il suo cuore è capace di affetti che la vita ha spento sul nascere.
A. – Oh no; la vita ha sviluppato in me delle bellissime qualità. Molto più preziose, più sottili di qualsivoglia tenerezza filiale. Lei crede che un odio così articolato, così capillare, una esatta miscela di ira, di dispetto, di tedio, di noia, di stizza; un odio così maturo, irrigato dalle prime acque dell'infanzia, confortato dai patemi della pubertà, le angosce adolescen-

ziali, i virili fervori, la compatta gravezza della mezza età — lei crede che un odio così fatto sia cosa comune, da poco?

B. – Certo che no. Le invidio una condizione intellettuale ed emotiva tanto pura, astratta, essenziale.

A. – Ed inveterata. Lei ha ragione. L'odio autentico è così raro, così difficile farlo invecchiare nelle accoglienti cantine della nostra anima... in questo senso, debbo esser grato a mio padre. Era unico.

B. – Vorrei averlo conosciuto. È difficile esser degni di un odio tanto distinto.

A. – La distinzione non ce l'ha messa mio padre. Mi ha solo aiutato a vincere le prime riluttanze; e gli è venuto semplice, facile.

B. – Amo aneddoti lubrici ed efferati. Forse il suo signor padre...

A. – Tentò di sodomizzarmi mentre mi trovavo al sesto mese di gestazione. Il tentativo fallì, ma turbò irreparabilmente il mio sommario equilibrio psichico.

B. – Singolare.

A. – Mia madre venne meno in circostanze estremamente chiare, didascaliche. Non ne farò una colpa a mio padre, sebbene le tenesse dietro una seconda moglie, del tutto degna della fine della prima, come le toccò in sorte. Tentò di prostituirmi alla terza moglie, e di prostituire la quarta a me... Ebbe un collasso durante un'orgia con un geranio carnivoro. Amava i francobolli, il rugby, i canarini. Mi percuoteva con cinghie, spazzole, suole chiodate. Ma lo faceva stancamente, come un dovere mediocre, senza gioia. Come sadico, era un travet.

B. – Strano: ora sono io ad avere l'impressione che lei stia parlando di mio padre.

A. – Lei ha un padre, signore?

B. – Oh non più, è in quella cassa, la vecchia troia. Ora ha smesso di darmi cinghiate.

A. – La capisco.

B. – Amava la patria. Mi portava alle sfilate. Poi, a casa, piangeva perché non aveva fatto la guerra, e mi

inseguiva col coltello. Mi picchiava, mi sfregiava, il sangue che mi usciva da naso lo leccava.
A. – Il sangue ha un gusto delicato.
B. – Mi fece tatuare una parola immonda sul ventre... così tua moglie, disse...
A. – Molto ingegnoso.
B. – Quando avevo tre anni, mi sputavano in bocca, lui e i suoi amici. Un campionato tra tisici.
A. – Sportivo, sportivo.
B. – Sono felice che il babbo sia morto.
A. – Io sono non solo felice; sono fiero...
B. (*pausa*) – Fiero...
A. – Di che è morto suo padre?
B. (*gran risata*) – Di che...?
A. – Non mi dirà che...
B. – Lei dunque ha capito che...
A. – Ma come...
B. (*sghignazza*) – Il cuscino, il cuscino sulla faccia... le smorfie...
A. (*si rotola dalle risate*) – Io? Io... era ubriaco come una scimmia... due dita nel naso. Tre minuti.
B. – Fu un piacere semplice e solenne. Le buone letture giovano. Cuscino sul volto, morte da re.
A. – Una morte incolta, verticale...
B. – Dunque noi abbiamo ammazzato il babbo.
A. – L'abbiamo tolto di mezzo.
B. – Lo si capiva subito che eravamo fratelli.
A. – Fratelli ideologici e, se mi consente un bon mot, di sangue...

(B. e A., una rapida risatina lievemente isterica. Ridiventano seri).

A. – A questo punto...
B. – Noi tutti
A. – Uniti nel comune dolore
B. – Confortati dal pianto dei condolenti
A. – Il capo chino alla terra cui tutti torneremo
B. – La mente affisata al mistero della morte
A. – Alternando pianto e preghiera

B. – Supplica e viatico
A. – Speranze e languide memorie
B. – Confortati da quanto egli ha fatto per la patria, la famiglia,
A. – L'arte, la politica,
B. – La squisitezza degli affetti,
A. – Lo schietto amore quotidiano,
B. – Fiduciosi nella celeste ricompensa,
A. – Nella benevola accoglienza di un complice nulla,
B. – Affranti e riconoscenti,
A. – Con mesta letizia,
B. – Procediamo assistiti dalla musica che egli certamente avrebbe amato, in mezzo a coloro che egli ebbe cari, cui sarà indimenticabile e caro...
A. – Il nostro diletto, irrecuperabile padre,
B. – Certamente, Egli ora...

J. Rodolfo Wilcock

LA CADUTA DI UN IMPERO

L'idea centrale di questa rappresentazione allegorica deriva dal libro di Eugène N. Marais, *L'anima della formica bianca.*

J. R. W.

PERSONAGGI

IMPERATRICE
CONQUISTATORE
FUNZIONARIO

L'Imperatrice sembra un angelo o grosso insetto. Le sue ali sono lunghe e piegate. Ha quattro zampe, invece di sei; al posto delle due zampe mancanti, possiede due pinze, destinate a usi vari. Il suo corpo torpido e voluminoso, inginocchiato in posizione che superficialmente ricorda la preghiera, poggia su un trono senza schienale, forse un inginocchiatoio. Intorno al trono pende una tenda trasparente, sorretta da una specie di baldacchino; altre due tende intorno; all'inizio, l'Imperatrice è quasi invisibile dietro ai veli. Trono e veli occupano l'angolo sinistro di un rialzo che un unico gradino separa dal resto della scena. Un Funzionario semplicemente vestito è prostrato presso il gradino. Tra il Funzionario e i veli giace sul pavimento una canna lunga due, tre metri.

VOCE (*fuori*). I ghiacci scendono nella valle di Nim.

IMPERATRICE. Voglio un ponte sul gomito del Fiume Nero.

FUNZIONARIO (*all'Imperatrice*). I ghiacci scendono nella valle di Nim (*rivolto a destra*). Vuole un ponte sul gomito del Fiume Nero.

La Voce di fuori, che raccoglie i messaggi e li trasmette, è sempre esatta e lontana.

VOCE. Vuole un ponte sul gomito del Fiume Nero.
IMPERATRICE. Duecento operai rinforzino la diga di Care.
FUNZIONARIO (*a destra*). Duecento operai rinforzino la diga di Care.
VOCE. Il Fiume Nero ha distrutto la città del Gomito.
IMPERATRICE. Ripulire gli scoli d'acqua dei Giardini Vecchi.
VOCE. Duecento operai rinforzino la diga di Care.
FUNZIONARIO (*a destra*). Ripulire gli scoli d'acqua dei Giardini Vecchi (*all'Imperatrice*). Il Fiume Nero ha distrutto la città del Gomito.
VOCE. Ripulire gli scoli d'acqua dei Giardini Vecchi.
IMPERATRICE. Ricostruire la città del Gomito sul colle Ta.
VOCE. Il sole scende sulle immondezze, il poeta si accosterà al buco.
FUNZIONARIO (*a destra*). Ricostruire la città del Gomito sul colle Ta.
VOCE. Ricostruire la città del Gomito sul colle Ta.
FUNZIONARIO (*all'Imperatrice*). Il sole scende sulle immondezze, il poeta si accosterà al buco.
VOCE. Gli stranieri sono arrivati ai sobborghi della capitale.
FUNZIONARIO (*all'Imperatrice*). Gli stranieri sono arrivati ai sobborghi della capitale.
IMPERATRICE. Quanti sono gli stranieri?
VOCE. Il poeta si sposta verso il buco.
FUNZIONARIO (*a destra*). Quanti sono gli stranieri? (*all'Imperatrice*). Il poeta si sposta verso il buco.
IMPERATRICE. Che vogliono gli stranieri?
VOCE. Quanti sono gli stranieri?
FUNZIONARIO (*a destra*). Che vogliono gli stranieri?
VOCE. Il poeta si è accostato al buco.
FUNZIONARIO (*all'Imperatrice*). Il poeta si è accostato al buco.

VOCE. Che vogliono gli stranieri?
POETA (*fuori*). Orribile, orrenda, eterna, recito.
VOCE. Gli stranieri sono uno solo.
POETA (*fuori, recita*).

Il gufo vola e quando
si stanca non vola più.

FUNZIONARIO (*all'Imperatrice*). Gli stranieri sono uno solo.
VOCE. Non hanno detto che cosa vogliono.
POETA. Non vola più, non vola più!
FUNZIONARIO (*all'Imperatrice*). Non hanno detto che cosa vogliono.
POETA.

Ahimè, ora che i gufi si sono stancati
nessuno pulisce la soglia della porta!

IMPERATRICE. Fermateli.
VOCE. Sono arrivati alle cento porte del palazzo.
FUNZIONARIO (*a destra*). Fermateli! (*all'Imperatrice*). Sono arrivati alle cento porte del palazzo.
VOCE. Fermateli!
POETA. Nessuno pulisce la soglia della porta!
IMPERATRICE. Li uccidano le guardie del palazzo.
FUNZIONARIO (*a destra*). Li uccidano le guardie del palazzo.
VOCE. Hanno ucciso le guardie del palazzo.
POETA.

Tu non badare a quella schiuma viola,
chinati e bevi un sorso d'acqua stagnante!

VOCE. Li uccidano le guardie del palazzo.
IMPERATRICE. E al loro capo taglino la testa.
FUNZIONARIO (*all'Imperatrice*). Hanno ucciso le guardie del palazzo.
POETA.

Ma specchiato nell'acqua vedo un rospo.
Equivoco, equivoco! Il rospo sono io!

FUNZIONARIO (*a destra*). E al loro capo taglino la testa.
VOCE. Uno spazzino arriva con una testa.
FUNZIONARIO (*all'Imperatrice*). Uno spazzino arriva con una testa.

L'Imperatrice volge lentamente il capo.

VOCE. E al loro capo taglino la testa.
IMPERATRICE. Si scosti il poeta dal buco.
FUNZIONARIO (*a destra*). Si scosti il poeta dal buco.
IMPERATRICE. Sia acceso l'oracolo del topo.
VOCE. Si scosti il poeta dal buco.
FUNZIONARIO (*a destra*). Sia acceso l'oracolo del topo!
VOCE. Lo spazzino con la testa è arrivato alla dodicesima stanza.
POETA.

Equivoco, equivoco! Il rospo sono io,
il rospo viola che canta nell'androne!
Addio, disgustosa, marcibonda!

FUNZIONARIO (*all'Imperatrice*). Lo spazzino con la testa è arrivato alla dodicesima stanza.
VOCE. Sia acceso l'oracolo del topo!
IMPERATRICE. Non voglio una testa.
FUNZIONARIO (*a destra*). Non vuole una testa!
VOCE. Non vuole una testa!
ORACOLO (*fuori*). ... Non troverà ostacoli.

La voce dell'Oracolo è sonora e grave.

Cadranno le teste e questo sarà il segno.
Poi cesseranno le lingue,
Gli imperi cesseranno.
La terra rimane, perché ciò che è muto rimane.
Le parole diventeranno fotoni randagi e onde
[raminghe.
Poi altri imperi ricominceranno.

Si sente uno strillare allegro di topi e sorci, a indicare che l'Oracolo ricomincia.

Qui parla l'oracolo del topo.
Arriverà un conquistatore.
Le unghie, le ginocchia, i gomiti dell'impero non
[lo vedranno passare.
Non troverà ostacoli...

IMPERATRICE. Sia spento l'oracolo del topo.
ORACOLO. Cadranno le teste e questo sarà il segno.
FUNZIONARIO (*a destra*). Sia spento l'oracolo del topo!
ORACOLO. Poi cesseranno le lingue.
VOCE. Sia spento l'oracolo del topo!
ORACOLO. Gli imperi...
IMPERATRICE (*si alza*). Bocca mia (*al Funzionario*), questo non è un messaggio da ripetere. Non è un messaggio da ascoltare.

Da sola, come una cantante d'opera, l'Imperatrice eleva al soffitto un'esultanza di urli e di rumori gioiosi e sconvolgenti, mescolati a parole sconnesse, monologanti.

Ah! Ah! Che imprevedibile sorpresa! Dovrà cadere il mio impero! È già caduto, se dovrà cadere! Rivedrò le foreste imbalsamate! Muoverò le ali mie paralizzate! Farò *flip* e mi staccherò dall'impero! Il tempo esiste! Tutto ha caduta e fine! Nemmeno io sono fuori del tempo! E come tutto è reso interessante dal tempo! Ah! Ah! Che inattesa sorpresa!
VOCE. È stato avvistato un oggetto volante luminoso.
IMPERATRICE (*prosegue la sua scena di insetto mistico trasfigurato*). Per millenni ho badato all'impero! Com'ero giovane quando covai i miei primi figli! E come sono giovane, giovane ancora! Da far venire un grande conquistatore! Oh giovane ospite che lasci il tuo impero!
FUNZIONARIO (*all'Imperatrice*). È stato avvistato un oggetto volante luminoso.
VOCE. Il governatore di Hama ha fatto legare un bidone di benzina alla coda del sindaco di Ha.
IMPERATRICE. Lasciatelo passare.
FUNZIONARIO (*all'Imperatrice*). Il governatore di Hama ha fatto legare un bidone di benzina alla coda del sindaco di Ha (*a destra*). Lasciatelo passare!

Entra qualcuno, vestito in qualunque modo, con una testa non umana in un cestello, che lascia accanto al Funzionario. Esce subito.

VOCE. Lasciatelo passare!

L'Imperatrice varca il primo velo.

IMPERATRICE. Quella è la testa del capo delle guardie.
VOCE. I Boschi Estremi sono ridotti in cenere.
FUNZIONARIO (*a destra*). Quella è la testa del capo delle guardie (*all'Imperatrice, turbato*). Il capo delle guardie è ridotto in cenere.
IMPERATRICE. Che mi vuoi dire, testa capitata per caso?
FUNZIONARIO (*a destra*). Che mi vuoi dire...? (*all'Imperatrice, sempre più confuso*). I Boschi Estremi...?
IMPERATRICE (*al Funzionario*). Va': gettati nelle immondezze e ordina a tutti di gettarsi nell'immondezzaio e di aspettare la fine con soddisfazione.

Il Funzionario si prosterna ed esce, rinculando, senza voltare cioè le spalle all'Imperatrice.

FUNZIONARIO (*uscendo*). Gettatevi nell'immondezzaio! Gettatevi nelle immondezze! Aspettate la fine con soddisfazione!

L'Imperatrice varca il secondo velo e rimane dietro l'ultimo velo, con lo sguardo fisso sulla testa.

IMPERATRICE. Parla, testa capitata per caso!
VOCE. A Barre è crollato un traliccio di fango battuto.
IMPERATRICE. Mai più dovrò riparare i guasti dell'impero. Un'imperatrice si stanca. Intere province si disfano, arrivano soltanto messaggi di rovina. Parla, testa che non ho fatto chiamare. Perché hanno introdotto una cosa viola nella camera dell'imperatrice? Questa cosa viola è un suo messaggio. Poteva mandarmi un filo d'erba, o una parola indecifrabile,

o un suono penetrante, per annunciarmi il suo arrivo; invece mi ha mandato una cosa viola. È un vero signore.

VOCE. I vermi d'autunno dilagano per la piana dell'ovest.

IMPERATRICE. Parla, testa capitata per caso! Per qualche minuto ancora puoi parlare (*l'Imperatrice varca l'ultimo velo e raccoglie la canna*). Ma non ti avvicinare.

Punta verso la testa la canna che le serve per tenere a distanza i suoi figli.

VOCE. Il ministro della Difesa ha rinunciato alla difesa.

IMPERATRICE. Che c'è di là di quella porta?

VOCE DELLA TESTA (*sottile, non umana*). Io guardavo un'altra porta.

IMPERATRICE. Che c'era di là della tua porta?

L'imperatrice comincia a girare intorno alla testa mozza, sempre puntando la canna.

VOCE DELLA TESTA. C'erano le città, e i fiumi, e le montagne, c'erano le piramidi dei tuoi antenati, gli inverni, i tuoi milioni di figli, i tre colori ossia la ruggine della terra, l'azzurro del cielo e il verde delle piante; c'era il freddo delle stelle, le foreste di vocaboli, e il mare.

IMPERATRICE. Credevo che il cielo fosse bianco.

VOCE DELLA TESTA. C'era il mondo.

IMPERATRICE. Che cosa è il mondo? Parla, testa arrivata per sbaglio.

VOCE DELLA TESTA. Lo sapevo; non lo so più.

VOCE DI FUORI. I militari si rifiutano di gettarsi nelle immondezze.

IMPERATRICE. Che cosa sapevi?

VOCE DELLA TESTA. Quello che non so più.

IMPERATRICE. Se non rispondi ti ridò la vita nella morte.

VOCE DELLA TESTA. Ch'è tutto un gran parlare.

Entra il personaggio di prima con un grosso sacco pieno di teste, lo lascia accanto alla prima testa e se ne va.

IMPERATRICE. Che c'è in quel sacco, testa senza avvenire?

VOCE DELLA TESTA. Le teste dei miei compagni.

IMPERATRICE. Sei viola. Anche i tuoi compagni sono viola?

VOCE DELLA TESTA. I miei compagni sono diventati del colore del Conquistatore. Ha mandato una voce e adesso sono diventati viola.

IMPERATRICE. Nessuno difende il mio palazzo. Sono libera.

VOCE DELLA TESTA. L'impero diventerà viola.

IMPERATRICE. Sono libera. O morte, dov'è il tuo pungiglione! O tomba, dov'è la tua vittoria! Ballerò la danza della canna.

Sbatte lentamente, ritmicamente, la canna, pur rimanendo immobile.

Teste mozze, teste smozzicate, teste esangui, teste viola, occhi vetrosi, mascelle storte, peli scompigliati, antenne piegate, corna spezzate: vi giro intorno, per la prima volta; si riaprono le mie ali paralizzate, in un altro spazio. Non vi avvicinate! L'impero è caduto. Sputo sul mio impero (*sputa*). Ora sono libera. Ballo. Giro. Volo. Non vi avvicinate! Me ne vado. Sputo su di voi. Quanto guadagnavate al mese? La vita che vi davo. E io? Niente. L'avete sfruttata, la vostra prigioniera! Adesso è finita. Adesso giro in un altro spazio. Svolazzo. Ballo. Me ne vado. Mi aspetta...

VOCE DI FUORI. Anche i militari si sono gettati nelle immondezze.

Entra il Conquistatore. È un angelo o insetto viola, di specie molto diversa da quella che metaforicamente si potrebbe chiamare la specie dell'Imperatrice. È più sinistro e decisamente povero; le sue ali sono piccole; le antenne, utilitarie. Pare molto indaffarato. Ha più zampe dell'Imperatrice; si muove continuamente, velocemente, sulle quattro zampe principali; ma nei momenti meno agitati, striscia. Come insetto, sembra una lucertola.

IMPERATRICE. Chi sei?
CONQUISTATORE. Non vedi chi sono? Sei daltonica? Non distingui il viola?
IMPERATRICE. Non ti ho fatto chiamare.
CONQUISTATORE. Eppoi, come si fa a domandare a qualcuno chi è!
IMPERATRICE. Ho solo detto: lasciatelo passare.
CONQUISTATORE. Chi c'è, qui?
IMPERATRICE. Io, l'Imperatrice.
CONQUISTATORE. Ti cercavo.
IMPERATRICE. Ormai non sono più nel tuo spazio.
CONQUISTATORE. Credi?
IMPERATRICE. Non ti avvicinare! Nessuno mi può toccare.

Punta la canna.

CONQUISTATORE. Follie verbali (*è arrivato alle tende*). Che sono questi veli?
IMPERATRICE. I veli del mio trono.
CONQUISTATORE. Non servono più.

Strappa il primo velo.

IMPERATRICE. Mi hai liberata. Ti ringrazio.
VOCE DI FUORI. L'acqua ha inghiottito la città sotterranea.
CONQUISTATORE. Ti ho liberata?

Strappa il secondo velo.

IMPERATRICE. Prima conoscevo come in uno specchio scuro, ma adesso potrò conoscere direttamente, faccia a faccia: le montagne, i fiumi, le città, le piramidi dei miei antenati, gli inverni, i cadaveri dei miei milioni di figli; i tre colori che sono la ruggine della terra, l'azzurro del cielo e il verde delle piante; il freddo delle stelle, le foreste di vocaboli, il mare. Tutto ciò che non ho visto, eppure dovevo continuamente riparare. Mi hai liberata.

CONQUISTATORE. Non dalla lingua.

Strappa il terzo velo.

IMPERATRICE. Chissà che cosa mi aspetta fuori.

CONQUISTATORE. Fuori, nulla. E dentro, nulla.

Spinge il trono e lo fa cadere.

IMPERATRICE. Il mondo, mi aspetta. Le teste mozze non me l'hanno voluto spiegare. Hanno detto ch'è tutto un gran parlare.

CONQUISTATORE. Un gran parlare.

IMPERATRICE. Ma io ne sono già fuori. Non siamo nello stesso spazio, tu e io.

CONQUISTATORE. Credi?

IMPERATRICE. Nemmeno dico queste parole; la mia bocca se n'è andata per quella porta, quando le ho ordinato di gettarsi nelle immondezze e di dire a tutti i miei figli di gettarsi nell'immondezzaio. Non dico quel che dico; sei tu che l'inventi.

CONQUISTATORE. Follie verbali. C'è qualcosa d'altro, qui da distruggere?

IMPERATRICE. C'è una lumaca. Piccolissima. Non so come sia arrivata qui.

CONQUISTATORE. Dov'è?

Gira cercando la lumaca.

IMPERATRICE. Non so. Camminava.

CONQUISTATORE. Dove, camminava, l'ultima volta che l'hai vista?

IMPERATRICE. Lì vicino al trono. Sono sempre stata sul trono, per millenni.

Il Conquistatore cerca tutt'intorno al trono rovesciato.

CONQUISTATORE. Qui?

IMPERATRICE. Oh chi la trova, ormai!

CONQUISTATORE. Debbo trovarla. (*Finalmente trova la lumaca*) Eccola. (*La distrugge con le zampe*) Finita. Che altro c'è, da distruggere?

IMPERATRICE. Solo quelle teste.

CONQUISTATORE. Sono distrutte. Te, debbo ancora distruggere.

IMPERATRICE. Non ti avvicinare! (*punta la canna, ma il Conquistatore spezza la canna calpestandola con le zampe*). Me ne vado.

CONQUISTATORE. Debbo distruggerti.

IMPERATRICE. Chi sei?

CONQUISTATORE. Mah, quello che distrugge.

IMPERATRICE. Forse sei una malattia? Parla, morbo. Forse ho fatto aprire una strada attraverso la tomba di tuo padre?

CONQUISTATORE. Follie verbali. Vuoi parlare fino alla fine. Lasciati cancellare subito. Ho fretta.

IMPERATRICE. C'era una leggenda, tra gli operai dell'impero: Uno straniero, subdolamente, non esclusi i mezzi magici, penetra nel palazzo delle cento porte, tira fuori un pugnale, lo sprofonda nel mio seno e con me uccide l'impero. Ma non ho seno. Simili leggende inventavano operai e militari.

CONQUISTATORE. Follie verbali.

VOCE. Tutto il popolo dell'impero si è gettato nell'immondezzaio.

IMPERATRICE. Hai sentito? Ho cinquecento milioni di figli. Perfino nella provincia più lontana, la cui voce

mi arriva dopo settimane, quei milioni aspetteranno la fine tra le immondezze, con soddisfazione.

CONQUISTATORE. Taci e perisci. Sbrigati. Con queste povere zampe debbo percorrere tutto il tuo impero, per cancellarlo. Ci vorrà del tempo.

IMPERATRICE. E qualcosa pur sempre rimarrà.

CONQUISTATORE. Nomi, astrazioni. Ma non è il caso di farne l'inventario. Oltre alle cose dure, come lo smalto dei denti; dure, durevoli. Gli oggetti d'oro. Dov'è il tesoro dell'impero?

IMPERATRICE. Io, sono il tesoro dell'impero.

VOCE DI FUORI. Aspettano la fine con soddisfazione.

IMPERATRICE. Cessino i messaggi dell'impero!

VOCE. Cessino i messaggi dell'impero!

CONQUISTATORE. Voglio dire gli ori e le pietre preziose, i più duri da cancellare.

IMPERATRICE. Sono sparsi per le mie province. Non finirai mai di raccoglierli tutti. Le tigri del disordine li hanno sparpagliati tra le immondezze. Me ne vado.

Fa per andarsene.

CONQUISTATORE. Devi cadere e perire. Prima di raggiungere quella porta.

IMPERATRICE. Tu mi hai mandato le teste mozze: era il segno che aspettavo. Hai mandato una cosa viola nella camera dell'Imperatrice. Da quando ho parlato con le teste mozze, giro in un altro spazio, non puoi raggiungermi. Il mio potere è più forte del tuo.

CONQUISTATORE. Non ti ho mandato niente. Non ti ho mandato alcun segno. Con queste poche zampe, e tanto da distruggere, ho ben altro a cui badare. Il tuo potere è fatto di parole, e io le parole le sciolgo in fotoni randagi e in onde raminghe. Come tutte le imperatrici, vuoi soltanto parlare, perdurare. Solo lo smalto dei denti, perdura; ma non sempre.

IMPERATRICE. Quali altre imperatrici? C'ero soltanto io.

CONQUISTATORE. Dici a me! Tutta la terra è arabescata da imperi sovrapposti; ciascuno con la sua impera-

trice. Ma la terra non ci bada, né ai suoi imperi né alle sue imperatrici; io, debbo correre, su queste mie povere zampe, di qua e di là, per distruggerle. Un compito di millenni. E tutte parlano, si fanno illusioni. Estinguiti. Presto. Non c'è, un altro spazio.

IMPERATRICE. Forse non sono fuori del tempo, ma un altro spazio c'è. Guarda. Vedrai se non posso volare. Mi basta questo gradino (*salta dal gradino, goffamente*). Ho le ali quasi paralizzate. Ma vedrai (*salta di nuovo dal gradino, diverse volte, tentando di volare*). L'importante è raggiungere l'altro spazio.

Si trascina verso l'uscita, pesante.

CONQUISTATORE. Non c'è un altro spazio!

IMPERATRICE. Sì. C'è. Uno spazio nel quale potrò ballare e aprire le ali quasi paralizzate e volare e fare quel che mi pare nei supermercati, nei posti più eleganti di villeggiatura e nei misteriosi abissi sottomarini. Uno spazio incantevole, senza cure d'impero, senza prima né dopo.

CONQUISTATORE. Insomma, mi avete seccato, tutti, con i vostri imperi e con le vostre speranze extra-spaziali, atemporali. Non posso minacciarvi con la distruzione, perché distrutti certamente lo sarete tutti; in quel che credete di essere, voglio dire. Ma giuro per la terra, ch'è la mia veste più cara, che se continuate a darmi fastidio e a punzecchiarmi, vi bollerò, come un ferro rovente, con la consapevolezza del mio colore. Farò che tutto diventi viola; e mi supplicherete, per quanto adesso mi rifiutate, così intollerabile sarà per voi la certezza di non avere altra certezza che quella della mia esistenza! Oh, non sciuperete più il disordine inventandovi delle regole e delle misure; tutte le cravatte diventeranno viola, per ricordarvi le vostre stupide speranze, e viola diventeranno i vostri onori, le vostre dignità e i vostri affetti. Ma quale presunzione, misere

innumerevoli imperatrici, vi fa immaginare un attimo di durata al di là della labile cura di un impero? Giubilate, periture, sognate pure, per contrastarmi, le montagne, e le città, e i fiumi, le piramidi dei vostri antenati, gli inverni, i vostri milioni di figli; i tre colori, la ruggine della terra, l'azzurro del cielo e il verde delle piante; il freddo delle stelle, le foreste di vocaboli, il mare. Sognate pure il mondo. Io, con queste misere zampe affaticate...

IMPERATRICE. Lì c'è un'altra lumaca. No, è un verme, minuscolo.

CONQUISTATORE. Dove?

IMPERATRICE. Sotto quei veli. Sembra che la mia camera non sia più inviolabile.

Il Conquistatore corre e schiaccia il verme.

CONQUISTATORE. Scusami. Non mi si addice la collera. Sono pacifico di natura, essendo il nulla. Solo che quando avverto questa diffidenza nei miei riguardi... Comunque, cadi, e taci!

L'Imperatrice cade, ma continua a trascinarsi verso l'uscita.

IMPERATRICE. Rivedrò le foreste imbalsamate!

Il Conquistatore le corre intorno, alla maniera di un insetto.

CONQUISTATORE. Non rivedrai niente!

IMPERATRICE. Come era il mio impero?

CONQUISTATORE. Non mi soffermo mai a contemplare imperi. Arrivo per cunicoli veloci.

IMPERATRICE. Doveva essere bello.

CONQUISTATORE. Sono tutti sconfinati e senza forma. Ma tu cerchi la mia compassione. Non ne ho. Sono ovviamente vuoto. Taci e spegniti.

L'Imperatrice giace stremata.

IMPERATRICE. Non mi lascerai uscire?

CONQUISTATORE. Non c'è, uscita. Soltanto nei vocabolari, esiste uscita.

IMPERATRICE. Il tuo potere è forse più forte del mio. Sei mio padre?

CONQUISTATORE. Le sai tutte, le leggende! Sciogliti.

IMPERATRICE. Lasciami andare!

CONQUISTATORE. Siete così orgogliose, finché avete un impero; eppure altro non volete che abbandonarlo. Per volare, poi. C'è qualcosa nel volo che vi attira? Odiate la terra, forse perché è la mia veste più bella. Eppure è la mia veste meno ovvia. Voi, no; preferite l'aria; l'aria tra le stelle, che più mi rassomiglia. Chi vi capisce? Forse amate me, veramente.

IMPERATRICE. Lasciami andare! Anche se debbo rinunciare al volo, anche se debbo rincantucciarmi in qualche buco basso della tua terra. Paralitica, nel buio cieco, sola e sorda, lasciami almeno essere eterna. Un secolo ammirerò un piccolo cristallo di cloruro di sodio o di iposolfito di potassio; il secolo dopo amerò una goccia d'acqua, o di mercurio trasudato dalle pareti del mio carcere.

CONQUISTATORE. Hai avuto fin troppo tempo per amarli. E questo discorso, questa supplica! L'ho sentita mille volte. Si chiama infatti la preghiera delle imperatrici. « Lasciami durare! Fosse pure come una mosca nell'ambra! Nel cuore di cipolla di una perla! Chiusa in una clessidra! ». Ma io, anche l'ambra e le perle e le clessidre me le mangio. Me le respiro! I millenni sono la mia respirazione: faccio e disfaccio. E quelle cose che vuoi, sono me stesso. Sei innamorata di me, non te ne accorgi? E hai avuto fin troppo tempo per amarmi.

IMPERATRICE. Troppo tempo! Dovevo badare all'impero. Credi che tra tante cure, tanti richiami e messaggi, un'imperatrice possa guardare a lungo

il più breve dei tuoi volti? Una scintilla elettrica, per esempio?

CONQUISTATORE. Gli imperi dormono, a volte.

IMPERATRICE. Dormivo, sì. Ma in quel sonno niente era mio: subivo, non godevo, e quel che subivo era una burla dei messaggi della mia veglia. Vuoi sapere una cosa? Non ho volato mai, nemmeno da giovane, nonostante le mie ali. Non ho volato mai!

CONQUISTATORE. Né volerai. Non sono ali, quelle. Sono amminicoli inutili, che portano le imperatrici. Le ridicole, presuntuose, spregevoli imperatrici.

IMPERATRICE. Se tanto ci disprezzi, perché mi racconti tutto questo? Se devi distruggermi, perché non mi hai distrutta subito?

CONQUISTATORE. Oh, perché a me piace parlare di me stesso. Altrimenti, perché mi travestirei? Potrei starmene buono, omogeneo e zitto, sciogliermi in una grande pace. Ma sono un esibizionista. Mi piace parlare di me stesso, nascondermi e apparire all'improvviso sotto un altro aspetto, fare « cu-cu! » dietro una roccia per spaventare i sognanti. Con l'esibizionismo, si sa dove si incomincia, ma non si sa dove si va a finire.

IMPERATRICE. Allora, fai un altro mondo, una nebulosa, e mi ci metti dentro: per diecimila anni non farò altro che ammirarla. Giuro. Centomila anni.

CONQUISTATORE. Centomila anni e un secondo, per me sono lo stesso. La tua ammirazione mi fa un baffo. Non vuol dire niente. Sarebbe come dire « il nulla nulleggia ».

IMPERATRICE. Il nulla nulleggia: non vuol dire niente.

CONQUISTATORE. Qui ti volevo vedere! Povera condannata! Perché invece, « il nulla nulleggia » vuol dire tutto. Tutto. Anche la tua creazione, e la tua distruzione. Non perderò il tempo a spiegartelo. Scompari.

IMPERATRICE. Se tu sei tutto, e torno a te, anch'io sarò tutto.

L'Imperatrice si spegne accanto all'uscita.

CONQUISTATORE. Certo, fanno pietà.

Continua a frugare frettolosamente.

Ingeborg Bachmann

OCCHI FELICI

Georg Groddeck
in memoriam.

Aveva cominciato con 2,50 a destra e 3,50 a sinistra, ricorda Miranda, ma adesso, con perfetta armonia, di diottrie ne ha 7,5 per occhio. Il punto prossimo è spostato anormalmente vicino, il punto remoto ancora più vicino. La ricetta degli occhiali, una volta, aveva anche tentato di impararla a memoria, per essere in grado di ordinarne immediatamente un paio nuovo dopo un incidente, per esempio durante un viaggio. Ma poi ci rinunziò, perché oltre al resto bisognava tenere conto del suo astigmatismo, che complica la formula, e questa seconda deformazione le mette paura, in quanto non riuscirà mai a capire perché i suoi meridiani siano abnormi e in nessun punto possiedano lo stesso potere di rifrazione. Anche l'espressione ' distorsione astigmatica ' non le promette nulla di buono, e dice a Josef con accento fatidico: distorsione astigmatica, capisci, è peggio che esser ciechi.

Può anche capitare tuttavia che Miranda consideri il suo sistema ottico malato come ' un dono del cielo '. Simili espressioni, allusive ad una parentela col cielo, con Dio e con i santi, sono in lei abbastanza abituali – sì è un dono, anche se soltanto ereditato. Perché soprattutto la stupisce come gli altri uomini riescano a sopportare quotidianamente le cose che vedono e che sono costretti a vedere. O magari gli altri non soffrono come lei perché non possiedono alcun altro sistema per vedere il mondo? Potrebbe anche darsi che la vista normale, astigmatismo normale incluso, ottundesse i

sensi della gente, e Miranda in questo caso non dovrebbe più rimproverarsi di vivere con un suo privilegio, con qualcosa che la distingue.

Certamente Miranda non amerebbe meno Josef se fosse costretta a vedere i suoi denti ingialliti ogni volta che ride. Lei li conosce, per averli visti da vicino, quei denti, ma pensa con disagio alla possibilità di un ' vedere di continuo '. E anche non le importerebbe nulla, certi giorni, quando lui è stanco, rimaner colpita dalle zampe di gallina che gli circondano gli occhi. Ciononostante preferisce che questa vista precisa le sia risparmiata, così che il suo sentimento non ne venga pregiudicato o indebolito. Tanto si accorge subito lo stesso – perché avverte il segnale su altre onde – se Josef è stanco e perché: se ride per spavalderia o per tormento. Lei non ha nessun bisogno di vederlo come gli altri coi contorni tanto netti: lei non squadra nessuno, non fotografa la gente con uno sguardo occhialuto, ma se la dipinge in un modo tutto suo, frutto d'altre impressioni: e Josef, in fondo, le è perfettamente riuscito, sin dal primo momento. Si è innamorata di lui a prima vista, anche se tutti gli oculisti del mondo, su questa prima vista, scuoterebbero il capo, perché i primi sguardi di Miranda non potrebbero che produrre errori catastrofici. Ma lei su quella prima vista insiste, e di tutti gli uomini Josef è l'unico del quale tanto i primi schizzi quanto i più perfezionati abbozzi che sono seguiti, in luce, in penombra, e in tutte le situazioni immaginabili, le appaiono perfettamente soddisfacenti.

Col soccorso di una piccola correzione – ottenuta attraverso le lenti diffusorie – con una montatura d'oro calcata sul naso, Miranda riesce a guardare l'inferno, il cui orrore non è mai cessato. Perciò, sempre in guardia, sia in un ristorante prima di mettersi gli occhiali sul naso per leggere il menu, sia per strada, quando vuol chiamare un taxi, lei si guarda molto bene

attorno; perché se non fa attenzione, capita nel suo campo visivo tutto ciò che dopo non riesce più a dimenticare: vede un bambino storpio, o un nano, o una donna con un braccio amputato, ma simili figure sono in realtà soltanto le più stridenti, le più impressionanti in mezzo ad un ammasso di facce infelici, cattive, maledette, segnate dalle umiliazioni e dal delitto, volti inimmaginabili. E le loro irradiazioni, una emanazione globale di bruttezza, le fanno salire le lacrime agli occhi, le fanno mancare il terreno sotto i piedi. Perché questo non avvenga scorre lestamente il menu, e tenta di distinguere fulmineamente un'auto privata da un taxi, poi ripone di nuovo gli occhiali: le serviva soltanto una piccola informazione. Di più non vuole sapere. (Una volta, per punirsi, camminò per Vienna con gli occhiali inforcati un'intera giornata, attraverso diversi quartieri, ma adesso non ritiene equo ripetere quel giro: sarebbe chieder troppo alle sue forze che le servono integre per far fronte al mondo che conosce).

Le giustificazioni di Miranda, quando non saluta o non ha risposto a un saluto, da alcuni non sono prese sul serio, da altri vengono liquidate come stupide scuse o considerate una forma di arroganza. Stasi dice quasi con odio:

E allora mettiti gli occhiali!

No, mai, per nessuna cosa al mondo, ribatte Miranda, è superiore alle mie forze. Li porteresti tu?

Stasi replica:

Io? E perché io poi? Io ho gli occhi in regola.

In regola, pensa Miranda, perché poi ' in regola '? E un poco imbarazzata s'informa:

Ma che uno non lo faccia per pura vanità, arrivi a capirlo?

Stasi lascia Miranda senza risposta, il che significa non solo che lei è mostruosamente presuntuosa, ma per di più che è anche vanitosa e, come se non bastasse, ha anche una fortuna mostruosa con gli uomini, am-

messo che sia vero, ma da Josef, con la sua discrezione, non avrebbe mai cavato fuori niente.

Miranda dice a Josef:

Stasi adesso è molto più disinvolta, prima non è mai stata così carina, credo proprio che sia innamorata, comunque le deve esser successo qualcosa che le fa bene. Ma cosa vuole quello lì da lei, il divorzio *e* il bambino? Non capisco niente di tutta questa storia.

Josef ha un'aria vaga, come se non sapesse bene di chi si sta parlando. Ma sì, trova anche lui che Stasi è diventata più piacevole, quasi frequentabile, forse è il frutto delle arti mediche di Berti o forse è solo merito di Miranda e di tutti loro, perché Stasi era semplicemente ridotta un cencio, ed era diventata fastidiosa con tutte quelle sue disgrazie, ma adesso le sarebbe stato finalmente affidato il bambino. Miranda, questo, viene a saperlo per la prima volta, e a dirglielo è Josef. Vuole telefonare subito a Stasi e congratularsi con lei, poi ha come un'improvvisa sensazione di freddo, guarda se la finestra è aperta, ma è chiusa, Josef legge di nuovo il giornale, e Miranda guarda il tetto di faccia. Come è buio in questa strada, in queste case troppo care e troppo buie, in un luogo di supplizio del buon tempo antico.

Miranda ha atteso all'Arabia-Espresso, adesso sarà anche ora, calcola, cammina, sbatte con la testa contro la porta a vetri dell'Espresso, si soffrega la fronte, le verrà di nuovo un bernoccolo, e quello vecchio non s'è ancora completamente riassorbito, ci vorrebbero dei pezzi di ghiaccio subito, ma come procurarseli, lì sulla strada? Le porte a vetri sono più ostili della gente, perché Miranda non ha smesso di sperare che la gente stia attenta con lei, come fa Josef, e già torna a sorridere fiduciosa sul marciapiede. Infine può anche essersi sbagliata, perché Josef voleva o prima passare in banca e poi in libreria, o viceversa, e così lei è ferma sul Graben e cerca di individuarlo tra le persone che lo attraversano e poi si apposta nella Wollzeile con

gli occhi spalancati e la vista annebbiata. Guarda ora in direzione della Rotenturmstrasse ora in direzione del Parkring, ora lo presume vicino, ora lontano, ah, adesso arriva dalla Rotenturmstrasse, ed ecco si rallegra tutta per un uomo del tutto estraneo, ma che perde immediatamente ogni attrattiva quando viene riconosciuto come un non-Josef. Poi ricomincia l'attesa, si fa sempre più febbrile, e nel suo mondo di nebbie, alla fine, arriva con ritardo una specie di alba, la cortina di nebbia si squarcia perché, ecco, Josef è lì davanti, lei si aggancia al suo braccio e prosegue felice.

Il mondo velato, in cui Miranda desidera unicamente una cosa molto precisa, cioè Josef, è l'unico, nonostante tutto, dove si sente a suo agio. Il mondo più netto, concesso per la cortesia dello studio ottico viennese, dei rivali stranieri di questo, Söhnges e Götte, che sia di cristallo, di vetro leggero o di plastica, o visto attraverso le più moderne lenti a contatto – Miranda non l'accetterà mai. Ci mette tutta la buona volontà, tenta, si rifiuta improvvisamente, le vien l'emicrania, gli occhi le lacrimano, è costretta a stendersi in camera al buio, e una volta, per il ballo dell'Opera, ma in realtà solo per fare una sorpresa a Josef, si è fatta venire da Monaco quelle carissime lenti a contatto tedesche e sulla fattura c'era lo slogan pubblicitario della casa: Tenete d'occhio il vostro bene. China su un panno nero ha tentato di introdurre quei minutissimi oggetti, ricordando le istruzioni, accecata dalle gocce d'anestetico, ed ecco che una delle lenti si era persa e non si era trovata più nel bagno, caduta nello scarico della doccia o infranta sulle piastrelle, mentre l'altra era scivolata sotto la palpebra superiore di Miranda molto in alto sul bulbo. Fino a quando non era giunto Berti, pur con torrenti di lacrime non c'era stato niente da fare; e neanche dopo un'altra ora, nonostante le mani esperte di Berti, si era combinato qualcosa. Miranda non vuole ricordare come e quando finalmente Berti è riuscito a trovare e rimuovere la lente, e ogni

tanto afferma ancora oggi: comunque ho fatto tutto il possibile.

Anche Josef, quando parla con lei, qualche volta dimentica che non ha a che fare con una cieca totale, ma soltanto con una che sta sul confine della cecità, e che cose arcinote non son ben note a Miranda, ma che la sua incertezza è produttiva. Nonostante abbia l'aria esitante, non è debole, ma indipendente, proprio perché sa perfettamente che cosa bolle nella giungla in cui vive, e perché è pronta a tutto. Dal momento che Miranda è incorreggibile, è necessario che la realtà si rassegni a lasciarsi temporaneamente modificare da lei. Lei ingrandisce, rimpicciolisce, dirige ombre di alberi, nubi, e ammira due masse verde marcio perché sa che devono essere la Karlskirche, e nel Wienerwald non vede gli alberi, ma il bosco, respira profondamente e cerca di orientarsi.

Guarda laggiù il Bisamberg!

E invece è soltanto il Leopoldsberg, ma non importa, Josef è paziente.

Ma dove hai messo i tuoi occhiali? – Ah, sì: li hai lasciati in macchina. E perché poi, in via eccezionale, non poteva essere il Bisamberg? si chiede Miranda e supplica il Leopoldsberg di farle, per un giorno soltanto, il piacere di essere la montagna giusta.

Tenera e raggiante di fiducia e sempre mezza avvinghiata alla magrezza di Josef inciampa nella prima radice che trova sul sentiero. 'Tenera' non significa soltanto che in quel momento si sente così, ma tenero è tutto in Miranda, dalla voce fino ai piedi incerti, ivi compresa la sua funzione nel mondo. Che dovrebbe essere la tenerezza *tout court*.

Quando Miranda sale su un tram viennese, su una vettura della AK o della BK, vacillando tra la gente, ignara che il puro odio governa il bigliettario e la vecchia col biglietto sbagliato, che quelli che spingono hanno la rabbia addosso, e che quelli che non sono

ancora saliti hanno lo sguardo assassino, quando Miranda dopo molti « mi scusi » è giunta finalmente all'uscita, entusiasta per aver riconosciuto a tempo lo Schottenring e per aver trovato senza bisogno d'aiuto i due gradini della discesa, lei pensa che davvero l'umanità è tutta « straordinariamente carina », e la gente sull'AK che si allontana verso l'Università non capisce perché l'atmosfera si è fatta più distesa, l'aria più respirabile, solo il bigliettario si accorge che qualcuno non ha ritirato il resto, probabilmente la donna che è scesa alla Borsa o allo Schottenring. Bella donna. Belle gambe. E lui intasca il denaro.

Miranda perde molto, dove gli altri perdono qualcosa, e sfiora indenne una persona invece che urtarla. Oppure l'urto avviene, ma in questo caso si è trattato di un errore, di un puro caso, e la colpa è tutta sua. Potrebbe far dir messa per tutti i guidatori che non l'hanno investita, accendere candele a San Floriano per tutte le volte che il suo appartamento non ha preso fuoco a causa dei mozziconi accesi che posa qua e là e poi grazie a Dio ritrova, anche se nel tavolo si è scavato un buco nero.

È anche triste, sì, un poco triste, che nell'appartamento di Miranda ci siano tante macchie, bruciature, fornelli surriscaldati, pentole rovinate. Ma va sempre a finir bene, e quando Miranda apre la porta, perché hanno suonato e qualcuno che non attendeva si presenta, ha sempre fortuna. È lo zio Hubert, è il suo vecchio amico Robert, e lei si getta al collo di zio Hubert o di Robert o di chiunque altro. È vero che potrebbe anche essere stato un venditore ambulante o un ladro, il mostro di Kagran o lo stupratore che ancora oggi rende malsicuro il primo distretto; ma invece nella Blutgasse, da Miranda, vengono solo i più cari amici.

L'altra gente, che Miranda non riconosce nei ri-

trovi, ai party, nei teatri o nelle sale da concerto, circonda con la sua piccante presenza o dubbia assenza una Miranda che non manca di socievolezza. Solo che ignora se il dottor Bucher da lontano l'ha salutata o non l'ha salutata affatto: ma potrebbe anche darsi, a giudicare dalla sagoma e dalla circonferenza, che sia stato il signor Langbein. Non giunge a nessuna conclusione. In un mondo di alibi e controlli Miranda tira a indovinare – non che si tratti di un enigma cosmico naturalmente, niente d'importante. Soltanto: sarà o non sarà il signor Langbein quella sagoma? Resta un mistero. Dove tutti s'affannano a cercar chiarezza, Miranda si ritrae: no, questa ambizione non ce l'ha, e dove altri subodorano misteri, dietro e attorno a tutto e a tutti, per Miranda l'unico mistero è ciò che ha di fronte. Le basta una distanza di due metri e il mondo è irriconoscibile, irriconoscibile un uomo.

Alla Filarmonica il suo volto è più disteso, un'oasi di pace, in una sala dove viene vista da una buona ventina di persone gesticolanti mentre lei non vede nessuno. Ha appreso a disfarsi del nervosismo nei luoghi dove gli uomini si osservano, si diprezzano, si omaggiano, si ignorano, si evitano, si squadrano. Non sogna, semplicemente riposa. Perché ciò che per gli altri è la pace dell'anima, è per lei la pace degli occhi. Lentamente i suoi guanti se la svignano e cadono sotto la poltrona. Miranda sente qualcosa sulla sua gamba, teme di avere inavvertitamente urtato la gamba del vicino e mormora: Pardon. Una gamba di poltrona si è innamorata di Miranda. Josef raccatta il programma, Miranda sorride imbarazzata e cerca di tenere le gambe dritte e rigide. Il dottor Bucher, che non è il signor Langbein, ma il signor Kopetzky, siede offeso tre file di poltrone dietro a lei, almanaccando sui motivi della volubilità di questa donna, per cui un tempo quasi avrebbe dato tutto, ma tutto...

Josef chiede:

Ti sei portata gli occhiali?

Ma certamente, dice Miranda, frugando nella borsetta.

Tra l'altro le sembra di aver portato anche un paio di guanti, ma questo sarà meglio non dirlo a Josef, no, gli occhiali, ma che curioso! devono esser rimasti in bagno e proprio vicino alla porta oppure nell'altro paltò, oppure, Miranda non si capacita, ma dice in fretta:

No, pensa, non li ho. Ma cosa c'è da vedere poi, a un concerto?

Josef tace, e ripete commosso tra sé la sua definizione di Miranda: Il mio candido angelo.

Per Miranda le altre donne sono prive di difetti, sono esseri che non hanno peli sul labbro superiore e sulle gambe, sempre pettinate, senza pori dilatati o altre irregolarità, senza bollicine, senza dita gialle di nicotina, no, soltanto lei combatte da sola contro la propria imperfezione davanti allo specchio concavo che una volta usava Josef per radersi e dove vede tutto ciò che spera possa sfuggire a uno Josef pietoso. Ma dopo, quando Miranda ha fatto la sua autocritica, ed è un'altra sua grande fortuna, si mette davanti al mite specchio Biedermeier in camera da letto e si trova 'passabile', 'può andare', non è poi tanto male, e anche questa volta si illude, ma Miranda vive in mezzo a una dozzina di possibilità di illudersi, e tra le favorevoli e le sfavorevoli resta così in bilico ogni giorno della sua vita.

Miranda possiede, nei momenti migliori, tre paia di occhiali: un paio da sole molati con una montatura nero e oro, poi un paio leggero, trasparente, da pochi soldi, per casa, e un paio di riserva, con una lente traballante, che oltre tutto sembra non le doni affatto. Tra l'altro, deve risalire a una ricetta ormai superata, perché con questo paio 'di riserva' Miranda vede tutto 'spostato'.

Ci sono momenti in cui tutti e tre gli occhiali sono chissà dove, scomparsi, e allora Miranda non sa più cosa fare. Josef arriva già prima delle otto di mattina dalla Prinz Eugenstrasse e setaccia tutto l'appartamento, sgrida Miranda, sospetta la cameriera e gli operai, ma Miranda sa che nessuno ruba, è tutta soltanto colpa sua. Poiché Miranda non tollera la realtà, e tuttavia non può andare avanti senza un qualche punto d'appoggio, la realtà di tanto in tanto organizza piccole spedizioni punitive contro di lei. Miranda lo capisce, strizza l'occhio complice agli oggetti, allo scenario che la circonda, e quella buffa ruga che lei ha, dove rughe non dovrebbero essercene ancora, per lo spossante strizzare e spalancare gli occhi, in quei giorni si fa più pronunciata. Josef promette di andare immediatamente dall'ottico, perché Miranda senza occhiali non può vivere, e lei lo ringrazia, gli si stringe addosso improvvisamente impaurita e vorrebbe dirgli qualcosa, non soltanto perché è venuto e l'aiuta, ma perché l'aiuta a vedere e a continuare a vedere. Miranda non sa cosa si sente, e vorrebbe dire: aiutami, aiutami! E senza un motivo preciso pensa: in fondo lei è più bella di me.

Nella settimana in cui Miranda è costretta ad aspettare e non può uscire, in un periodo in cui non vede niente e ha perduto lo sguardo d'insieme, Josef è costretto a uscire due volte a cena con Anastasia, per consigliarla sul divorzio. Dopo la prima uscita, il mattino seguente Stasi telefona, dopo la seconda non telefona più.

Sì, siamo stati al Römischer Kaiser. Uno schifo: la cena pessima, e un freddo maledetto.

E Miranda non può rispondere, perché per lei il Römischer Kaiser è il posto più bello e più meraviglioso di Vienna, perché Josef ce l'aveva condotta a mangiare la prima volta, e adesso tutto d'un tratto deve diventare uno schifo...

Miranda, mi stai a sentire? Insomma, ti dico. Dopo siamo andati ancora all'Eden. Un orrore. Che gente!

Ci doveva essere qualcosa sotto al concetto di 'gente', per Stasi, ma che cosa poteva essere mai? Miranda torna a respirare tranquillamente. All'Eden con Josef non c'era andata mai: è una piccolissima consolazione. Ma fa apposta o no?

Stasi la rassicura, dopo un'altra mezz'ora di precisazioni:

Comunque non hai perduto niente!

Miranda non lo chiamerebbe: 'perduto niente', perché in questi giorni teme di perdere tutto. Questa settimana non vuol proprio finire, e ogni giorno ha la sua sera in cui Josef è occupato. Poi gli occhiali sono pronti, non sono passate nemmeno due ore che già li ha ritirati dall'ottico, e tutto capita di nuovo. Miranda è perduta, deve buttarsi sul letto, aspettare e calcolare il momento in cui Josef è tornato nella sua Prinz Eugenstrasse. Finalmente lo trova, ma non sa proprio come dirglielo, che gli occhiali nuovi sono caduti nel lavabo.

Sì, proprio nel lavabo. Mi sento una invalida, non posso uscire, non posso vedere nessuno. Capisci.

Bell'affare. Ma sei già uscita tante volte senza occhiali.

Sì però. Miranda non sa trovare nulla di convincente. Sì però, adesso è diverso, perché le altre volte perlomeno li ho nella borsa.

Non ce li hai affatto! Ti prego!

Non vorremo per simili sciocchezze, sussurra Miranda, ti prego, cos'è quel tono?

Che razza di tono vuoi che sia?

Diverso. Sì, diverso.

E poiché non riceve risposta, dice rapidamente:

Sì caro, vengo anch'io, ma mi sento così malsicura, ieri quasi, sì, quasi, non proprio, ma sono svenuta, veramente è tremendo, ho provato quelli di riserva. Tutto è deformato, 'spostato'. Capisci.

Se Josef tace a quel modo, vuol dire che non ha capito niente.

Disgraziatamente tutto questo per me non ha nessuna logica, dice lo Josef dal tono diverso e riattacca.

Miranda siede davanti al telefono, colpevole. Adesso per di più ha anche dato un pretesto a Josef, ma per cosa? Perché gli occhiali mi cadono nel lavabo, perché c'è Josef e perché c'è il mondo? Dio, non è proprio possibile. Ma non esiste a Vienna un altro ristorante? È proprio necessario che Josef vada con lei al Römischer Kaiser? È necessario che Miranda pianga, viva in una caverna buia, prema la faccia contro gli scaffali dei libri e poi trovi anche un libro che si intitola *De l'Amour*? Dopo aver letto le prime venti pagine le gira la testa, sprofonda sempre più nella poltrona, il libro sulla faccia, e finisce per terra con la poltrona rovesciata. Il mondo è diventato nero.

Poiché sa che gli occhiali non le sono caduti nel lavabo per caso, poiché sa che Josef lo deve perdere, e preferisce perderlo di sua volontà, decide di mettersi all'opera. Si esercita nei primi passi verso una fine che un giorno, cieca di terrore, dovrà toccare con mano. Che sia lei a spingere Joseph e Anastasia l'uno nelle braccia dell'altro, nessuno dei due lo deve sapere, Stasi poi a nessun costo, e perciò è costretta a inventare una storia per la gente, che è tollerabile e più bella di quella vera. Dunque: a lei non sarà mai importato nulla di Josef, innanzitutto questo, e già comincia a imparare la parte. Josef è un vecchio caro amico, niente di più, e lei sarà felice, anzi l'avrà sempre presentito. Solo che lei non ha nessuna idea di cosa i due fanno e progettano veramente, a che punto sono e che fine le preparano. Miranda telefona a Ernst, e un paio di giorni dopo, lui, imbaldanzito, la richiama. Con Stasi lei lascia cadere un paio di frasi sibilline, poi qualche mezza confessione: Ernst e io, no, davvero, questo non si può, cosa ti salta in mente?

no, proprio finito non è mai, ma no, ti prego, a te lo posso anche, fin da principio per me è stato qualcosa di più che una di queste storie che uno ha, tu mi capisci...

E farfuglia ancora qualcosa, come se si fosse lasciata sfuggire troppo. La turbata Anastasia viene a sapere che Miranda ancora oggi non riesce a staccarsi da Ernst, e di questo nessuno sospetta nulla in questa città in cui sembra che tutti sappiano tutto di tutti.

Miranda riesce a prendere un appuntamento con Stasi, ma in modo che si faccia ancora a tempo a vederla con Ernst davanti al portone di casa, dove lei comincia a baciare l'irresoluto e imbarazzato Ernst e gli chiede tra baci e risatine nervose se ricorda ancora come si apre il suo portone.

Stasi discute con Josef la scena davanti al portone in ogni particolare. Ha visto tutto chiaramente. Josef non ha molto da dire in proposito, non ha nessuna voglia di discutere con Anastasia su una Miranda tra le braccia di Ernst davanti al portone di casa. Josef è convinto che per Miranda solo lui esiste, ma il mattino dopo, mentre prepara la prima colazione per Anastasia cercando di prepararla come gli ha sempre preparata la colazione Miranda, comincia a sentirsi sollevato. In fondo la nuova situazione è meno peggiore di quanto pensasse, anche meno penosa, e Anastasia è molto in gamba ed ha uno sguardo acuto. Cercherà di abituarsi all'idea che Miranda ha bisogno di altri uomini, che in fin dei conti Ernst è più adatto a lei, se non altro per i comuni interessi, e arriva perfino a vederla insieme con Berti e con Fritz, che parla così male di lei soltanto perché non è mai arrivato il turno suo e si precipiterebbe subito solo che lei gli facesse un cenno. Per Josef, Miranda ha una nuova forza magnetica che non le conosceva, e poiché Anastasia riprende il discorso, lui comincia quasi con orgoglio a ritenere Miranda capace di operare delle vere stragi.

Fritz, quel poveraccio, da allora non fa che bere.

Su questo punto Josef non è poi apodittico come Anastasia, perché Fritz beveva già prima. E a un certo punto arriva perfino a difendere debolmente Miranda. Stasi seziona il carattere di Miranda e afferma innanzitutto che non ne ha affatto, che cambia continuamente. Un giorno la si incontra a teatro tutta elegante, un altro è tutta sciatta, la gonna le pende da una parte o, di nuovo, per intere settimane non ha visto il parrucchiere. Josef dice:

Tu non hai capito. Tutto dipende dal fatto che abbia trovato o no i suoi occhiali, e poi ancora che se li metta o no.

Che stupida, pensa Stasi, questo le vuole ancora bene, no, la stupida sono io, che mi faccio delle illusioni su Josef quando non sa neppure bene lui cosa vuole, ma cosa vorrà poi? Ma è chiaro: quella raffinata, stupida, sciamannatissima, quella... A questo punto Stasi non trova più le parole – lo tiene bene in pugno, lei, la grande disarmata, e Josef vuol sempre proteggere, ma me, chi mi protegge?

E piange dai suoi begli occhi in regola due lacrime nella spremuta d'arancia e giura a se stessa che per tutta la sua vita non piangerà mai più; perlomeno non quest'anno e a causa di Josef.

La Santa Miranda di Josef, colei che sostiene la causa di tutti coloro che sono in bilico, viene arrostita, squartata, infilzata sullo spiedo e arsa da Stasi, e Miranda patisce tutti quei tormenti nel proprio corpo, anche se nessuno le dirà mai una parola in proposito. Non ha più il coraggio di uscir di casa, e se ne sta rinchiusa con il secondo paio di occhiali nuovi – non vuole uscire per strada. Ernst viene per il tè, e si fanno progetti per andare nel Salzkammergut, e una volta viene anche Berti a darle un'occhiata, e dice che lei soffre di una forma di avitaminosi. Miranda lo guarda credula, anche lei ne è perfettamente convinta, e propone di sua iniziativa a Berti di man

giare molte carote crude. Berti dice, mentre le scrive una lunga ricetta:

Tra l'altro ti faranno bene agli occhi.

Miranda risponde con gratitudine:

Certamente, lo sai bene che la cosa più importante per me sono i miei occhi.

L'unico che ora non riesce a guardare è Josef. Lei gira lo sguardo sempre a destra o a sinistra, da una parte qualsiasi che non sia quella dove si trova lui. La cosa che farebbe più volentieri sarebbe di mettersi la mano davanti agli occhi, perché la tentazione più grande è sempre quella di guardare Josef in estasi. La commedia che lui recita le fa semplicemente male agli occhi, non come ad altri, al cuore, allo stomaco, al capo: i suoi occhi devono sopportare tutto il dolore, perché vedere Josef per lei era la cosa più importante del mondo. E ogni giorno, adesso, accade questo: vedere meno Josef, vedere Josef meno.

Miranda mette i cubetti di ghiaccio nel bicchiere di Josef, e Josef naturalmente si trastulla come al solito, solo adesso parla di Stasi, come se di Stasi avessero sempre parlato. Certe volte dice solennemente: Anastasia. Miranda, che si trova dovunque Josef tra i piedi, guarda le proprie unghie ben curate. *Porcelaine* era lo smalto che aveva accompagnato l'epoca Josef, ma poiché adesso, arrivando e andandosene, Josef le bacia solo fuggevolmente la mano e non ammira e studia più il *Porcelaine*, forse a questo smalto può anche rinunciare. Miranda salta su, e chiude la finestra. È ipersensibile ai rumori. Ultimamente in questa città non ci sono che rumori: radio, televisori, cuccioli guaiolanti e quei motofurgoncini, sì, ecco cosa disturba Miranda, adesso non può certo anche augurarsi di non sentirci bene! E pure se così fosse, sentirebbe ancora troppo i rumori, ma non più chiaramente quella voce che sente più volentieri di tutte.

Miranda dice meditabonda:

Io sono fatta così, tutto deve passare per l'orecchio: perché nasca qualcosa bisogna che prima di tutto ami la voce di una persona.

Ma lei non pretende che le piacciano soltanto le persone belle? Nessuno conosce più gente bella di Miranda: li attira, perché antepone la bellezza ad ogni altra qualità. Quando qualcuno la lascia (e Josef è sul punto di lasciarla), allora è perché Anastasia sarà più bella di lei o particolarmente bella. È la spiegazione per qualsiasi vicissitudine nell'esistenza di Miranda.

(Capisci, Berti? Lei era più bella di me, ecco tutto).

Ma di cosa ha parlato Josef per tutto il tempo? Ancora una volta di lei, se non sbaglia.

Ma questo è molto raro, dice Josef.

Davvero? Tu trovi? – Miranda non ha ancora afferrato cosa lui ha detto.

Lo ascolta sempre meno.

Sì, dice lui, con te può succedere.

A questo punto lui vuole uscire, e adesso Miranda, per la prima volta dopo molte settimane, torna a guardarlo. Oh sì, lei saprà trasformare questa terribile, santa bugia in una verità. Non lo capisce proprio? Un'amicizia. Josef e lei e un'amicizia?

Sì, dice Miranda, non è poi una cosa tanto rara, un'amicizia.

E un'altra Miranda interiore, meno sublime, non riesce a contenersi: mio Dio, come è stupido questo uomo, è troppo stupido, non si accorge di nulla e così sarà per tuttà l'eternità. Perché poi l'unico uomo che mi piace deve essere così!

Lei sa distinguere. Di qualcuno afferma apoditticamente che non arriva a vedere fino alla punta del naso. Anastasia per esempio. Lei invece sì. Lei dalle frasi e dai silenzi è in grado di giudicare quali sono i rapporti. E nessuno gliela può dare ad intendere. Tanto bene lei capisce i rapporti, anche se non li sta a guardare troppo. Perché un rapporto col mondo e con

Josef ce l'ha avuto, e questo l'ha illuminata su tutti i rapporti possibili.

Naturalmente, la domenica al concerto sarebbero andati insieme, spiega Josef di sfuggita. Che sia tanto naturale Miranda non lo pensa. Ma dal momento che Stasi la domenica deve andare da suo marito, a ' discutere ' ancora una volta per la faccenda del bambino, le resta una domenica.

Come, la Quarta di Mahler, un'altra volta? dice lei.

No, ho detto la Sesta. Ti ricordi ancora di Londra?

Sì, dice Miranda: ha ritrovato la fiducia, ascolterà ancora una volta Mahler con Josef, e Stasi non potrebbe rovinargliene una nota, e neppure portarle via Josef dalla scalinata della Filarmonica, visto che quella domenica deve ancora andar via per discutere.

Succede però che dopo il concerto Josef vada ugualmente da Miranda, come se non fosse affatto l'ultima volta. È ovvio che non può dirglielo: nel giro di un paio di settimane lei l'avrà capito da sé, ha l'aria così ragionevole. Si allaccia lentamente le scarpe e cerca la cravatta, che si annoda con espressione assorta, senza guardare Miranda una sola volta. Si versa uno Sliwowitz, va alla finestra e osserva la targa della strada: I. Blutgasse. Il mio candido angelo. Per un attimo stringe Miranda tra le braccia, le sfiora con la bocca i capelli ed è incapace di vedere o sentire altro che la parola ' Blutgasse '. Chi ci fa questo? Cosa ci facciamo noi l'uno all'altro? Perché io devo far questo? E vorrebbe, sì, baciare Miranda, ma non può, e così si limita a pensare, ancora oggi si fanno delle esecuzioni capitali, e questa non è nient'altro che una esecuzione, perché tutto quello che faccio è un misfatto, ma i fatti sono appunto i misfatti. E il suo angelo lo guarda con gli occhi sbarrati, tiene gli occhi aperti interrogativamente, come se ci fosse ancora qualcosa da scoprire in Josef, ma, dopo, con un'espressione che lo distrugge ancora di più in quanto lo assolve e lo

grazia. Poiché Josef sa che nessuno lo guarderà così mai più, neppure Anastasia, chiude gli occhi.

Miranda non si è accorta quando si è chiusa la porta, sente soltanto una porta di garage che sbatte di sotto, ululati da un locale lontano, ubriachi per la strada, la sigla musicale di una trasmissione, e lei non vorrebbe più vivere in questa prigione di rumori, di luci, di tenebra, l'unico accesso al mondo che le resta è un minaccioso maldicapo, che le preme sugli occhi, rimasti troppo a lungo aperti. Cosa ha visto per ultimo? Ha visto Josef.

A Salisburgo si ritrovano al Caffè Bazar. Entrano in coppia Anastasia e Josef, e se Miranda trema è soltanto perché Stasi ha l'aria così cattiva e infelice – ma cosa diavolo ha – come posso – E Miranda, che è volata sempre incontro a Josef, lo sente dire qualcosa di sfottente, di spiritoso, e in seguito a questa sua frase Stasi, scura in volto, prosegue e le muove incontro. Mentre Josef, fuggendo (ma certamente non lei?) è costretto a salutare il vecchio consigliere di corte Perschy e poi ancora gli Altenwyl e tutto il giro, Miranda si solleva di scatto sui suoi sandali, vola goffamente verso una pallida Stasi e, dopo averla baciata, mormora, tutta rossa in faccia, rossa per l'ipocrisia e per lo sforzo:

Sono così contenta per te, e per Josef naturalmente, sì, la cartolina, grazie, l'ho ricevuta.

Dà la mano rapidamente a Josef e ride: Ciao; e Stasi dice magnanima a Josef:

Ma dài un bacio a Miranda.

Miranda finge di non aver sentito affatto, si ritrae, attirando a sé Anastasia, mormora e sussurra, sempre più rossa in faccia. Senti, c'è una tale confusione in questa Salisburgo, no, niente di grave, ma dopo, devo subito, sai Ernst, che inaspettatamente, ma tu capisci, fàllo capire a Josef, saprai bene tu trovare il modo.

Miranda ha fretta, riesce ancora a vedere Anastasia che fa cenno di sì con la testa, comprensiva, e a un tratto ha l'aspetto ' tanto caro ', ma improvvisamente è anche tutta rossa in faccia. Può anche darsi che sia soltanto lei, Miranda, ad essere così febbricitante e che i suoi sentimenti le facciano vedere il mondo macchiato. Ma all'albergo arriverà ancora con questo segno scarlatto, questa calda vergogna che si diffonde sulla faccia e sul corpo, e riesce ancora a vedere la porta girevole, ma non vede che la porta non la segue bensì le sbatte contro, e alla fine pensa, mentre viene scaraventata per terra, in una grandinata di schegge di vetro, e mentre le viene ancor più caldo per il colpo e per il sangue che le schizza dalla bocca e dal naso:

Tenete d'occhio il vostro bene.

(Trad. di Ippolito Pizzetti).

Thomas Bernhard

È UNA COMMEDIA? È UNA TRAGEDIA?

Dopo che per settimane non ero più andato al teatro, ieri mi è venuta voglia di andarci, ma già due ore prima dell'inizio della rappresentazione, durante il mio lavoro scientifico e perciò nella mia stanza, non ho ben capito se in primo piano o sullo sfondo della ricerca di medicina che una buona volta devo portare a termine, non tanto per amore dei miei genitori quanto della mia testa troppo affaticata, ho pensato se non dovessi invece rinunciare ad andare a teatro.

Per otto o dieci settimane non sono più andato a teatro, mi dicevo, e so perché non sono più andato a teatro, io disprezzo il teatro, odio gli attori, il teatro è un'unica perfida maleducazione, una maleducata perfidia, e ora, di colpo, devo di nuovo andare a teatro? A uno spettacolo? Che significa?

Tu sai che il teatro è una porcheria, mi sono detto, e scriverai il tuo studio sul teatro che hai nella testa, quel saggio sul teatro che dà uno schiaffo al teatro una volta per tutte! Cosa *è* il teatro, cosa *sono* gli attori, i commediografi, i sovrintendenti, ecc....

Sempre più ero dominato dal teatro, sempre meno dalla patologia, fallito nel tentativo di ignorare il teatro, di forzare la patologia. Fallito! Fallito!

Mi vestii e scesi in strada.

Per andare al teatro ho da camminare solo mezz'ora. In questa mezz'ora ho capito che non *posso* andare a teatro, che per me il frequentare un teatro, l'assistere a una rappresentazione teatrale è vietato una volta per tutte.

Quando avrai scritto il tuo saggio sul teatro, pensai,

allora sarà il momento, allora ti sarà di nuovo permesso di andare a teatro per vedere che il tuo trattato *è giusto*!

Mi seccava soltanto di esser potuto arrivare fino al punto di comperarmi un biglietto – il biglietto l'ho *comperato,* non l'ho avuto *in regalo* – e di essermi tormentato per due giorni nella convinzione di andare a teatro, di vedermi una rappresentazione teatrale, degli attori, e di fiutare, dietro a tutti questi attori, un infimo e puzzolente regista (il signor T. H.!) ecc.... ma soprattutto di essermi *cambiato* per il teatro. Per il teatro ti sei *cambiato,* pensai.

Il saggio sul teatro, un giorno, il saggio sul teatro! Si descrive bene ciò che si odia, pensai. In cinque, magari sette capitoli, col titolo TEATRO – TEATRO? il mio saggio in breve tempo sarà pronto. (Quando è pronto lo bruci, perché è assurdo pubblicarlo, lo rileggi e lo bruci. Pubblicare è ridicolo, *scopo mancato*!). Primo capitolo GLI ATTORI, secondo capitolo GLI ATTORI NEGLI ATTORI, terzo capitolo GLI ATTORI NEGLI ATTORI DEGLI ATTORI, ecc... quarto capitolo ECCESSI DELLA SCENA, ecc... ultimo capitolo: DUNQUE, CHE COS'È IL TEATRO?

Con questi pensieri sono arrivato fino ai giardini pubblici.

Mi siedo sulla panchina accanto alla latteria, quantunque in questa stagione sedersi su una panchina dei giardini pubblici possa essere *letale,* e osservo, teso, con piacere, straordinariamente concentrato, *chi e come* entra nel teatro.

Sono soddisfatto di *non* entrare.

Però dovresti, penso, andar là e, data la tua povertà, vendere il tuo biglietto, *vai* mi dico, e mentre penso questo provo il massimo piacere nel fare a pezzetti il mio biglietto fra il pollice e l'indice della mano destra, nel fare a pezzetti il teatro.

In principio, mi dico, le persone che entrano nel teatro sono sempre di più, poi sempre di meno. Alla fine nel teatro non entra più nessuno.

La rappresentazione è cominciata, penso, e mi alzo e vado per un po' in direzione del centro, ho freddo,

non ho mangiato niente e, mi viene in mente, per oltre una settimana non ho più parlato con nessun essere umano, quando, improvvisamente, mi viene rivolta la parola: un uomo mi ha rivolto la parola, sento che un uomo mi chiede che ore sono e mi sento dire forte « Le otto ». « Sono le otto, » dico « il teatro è cominciato ».

Ora mi volto e vedo l'uomo.

L'uomo è alto e magro.

A parte quest'uomo, nei giardini pubblici non c'è nessuno, penso.

Subito penso che non ho niente da perdere.

Ma pronunciare la frase: « *Non ho niente da perdere* », pronunciarla *a voce alta,* mi appare assurdo, e non pronuncio la frase nonostante abbia il massimo desiderio di pronunciare la frase.

Aveva perduto l'orologio, diceva l'uomo.

« Da quando ho perduto l'orologio sono costretto a rivolgere la parola a qualcuno di tanto in tanto ».

Rise.

« Se non avessi perduto l'orologio non Le avrei rivolto la parola, » disse « non avrei rivolto la parola *a nessuno* ».

Per lui è quanto mai interessante osservare se stesso, diceva l'uomo, che lui come lui, dopo che gli ho detto che sono le otto, adesso sa che *sono* le otto, e che nella giornata di oggi ha camminato per undici ore ininterrottamente – « senza interruzione », disse – con un unico pensiero, « non avanti e indietro » disse, ma « sempre diritto, e come adesso vedo, » disse « sempre in circolo. Da pazzi, vero? ».

Vidi che l'uomo portava delle scarpe basse da donna, e l'uomo vide che avevo visto che portava delle scarpe basse da donna.

« Già, » disse « adesso chissà cosa penserà ».

« Volevo » dissi in fretta per distrarre l'uomo e me dalle sue scarpe basse da donna « andare a teatro ma proprio davanti al teatro ho fatto dietrofront e nel teatro non ci sono entrato ».

« Sono stato molto spesso in questo teatro » disse l'uomo, si era presentato ma avevo dimenticato subito il suo nome, non ho memoria per i nomi « un giorno per l'ultima volta, come ogni uomo un giorno va in un teatro per l'ultima volta, non rida! » disse l'uomo « tutto, una volta, è per l'ultima volta, non rida! ».

« Oh, » disse « cosa si recita oggi? No no, » disse in fretta « non mi dica cosa si recita oggi... ».

Andava ogni giorno ai giardini pubblici, diceva l'uomo, « fin dall'inizio della stagione vengo sempre a quest'ora ai giardini pubblici, così qui, da questo angolo, dal muro della latteria, vede, posso osservare quelli che vanno a teatro. Strana gente » disse.

« Certo, bisognerebbe sapere cosa si recita oggi, » disse « ma *Lei* non mi dica cosa si recita oggi. Per me è estremamente interessante *non* sapere per una volta cosa si recita. È una commedia? È una tragedia? » domandò, e subito aggiunse: « No no, non dica *che cos'è*. Non lo dica! ».

L'uomo ha cinquant'anni, o cinquantacinque, penso.

Propose di andare in direzione del Parlamento.

« Andiamo fin davanti al Parlamento, » disse « e torniamo indietro. C'è sempre uno strano silenzio quando la rappresentazione è cominciata. Io *amo* questo teatro... ».

Camminava molto in fretta e mi era quasi insopportabile guardarlo, il pensiero che l'uomo portava delle scarpe basse da donna mi faceva star male.

« Qui faccio ogni giorno lo stesso numero di passi, cioè, » disse « con queste scarpe dalla latteria fino al Parlamento, fino al recinto del giardino, faccio esattamente trecentoventotto passi. Con le scarpe *con la fibbia* ne faccio trecentodieci. E fino all'Ala degli Svizzeri » intendeva l'Ala degli Svizzeri dello Hofburg « faccio esattamente quattrocentoquattordici passi con *queste* scarpe, trecentoventinove con le scarpe *con la fibbia*! Scarpe da donna, penserà Lei, e Le farà ribrezzo, lo so » disse l'uomo.

« Ma vado in strada soltanto quando fa scuro. Il

fatto che ogni sera a quest'ora, sempre mezz'ora prima dell'inizio della rappresentazione, io vado ai giardini pubblici, dipende, come Lei può immaginare, da uno choc che ho avuto. Questo choc risale ormai a ventidue anni fa. Ed è strettamente collegato con le scarpe basse da donna. Incidente, » disse « un incidente. È proprio l'atmosfera di allora: nel teatro il sipario appena alzato, gli attori cominciano a recitare, fuori le strade deserte... Adesso, » dice l'uomo, dopo esser tornato davanti alla latteria « andiamo all'Ala degli Svizzeri ».

Un pazzo? pensai mentre andavamo verso l'Ala degli Svizzeri, uno accanto all'altro, l'uomo disse: « Il mondo è assolutamente, da cima a fondo, giuridico, come Lei forse non sa. Il mondo è un'unica enorme giurisprudenza. Il mondo è una galera! ».

Disse: « Sono passati esattamente quarantotto giorni da quando qui ai giardini pubblici ho incontrato l'ultima volta una persona a quest'ora. Anche a questa persona ho domandato che ore sono. Anche questa persona mi ha detto che sono le otto. Stranamente è sempre alle otto che domando che ore sono. Anche quest'uomo è venuto con me fin davanti al Parlamento e fin davanti all'Ala degli Svizzeri. D'altronde, » disse l'uomo « non ho perduto l'orologio, questa è la verità, io non perdo l'orologio. Guardi, ecco qui il mio orologio » disse e mi mise il polso davanti alla faccia in modo che potessi vedere il suo orologio.

« Un trucco! » disse « ma andiamo avanti: quest'uomo che ho incontrato quarantotto giorni fa era della sua età. Come Lei, taciturno, come Lei, prima *in*deciso, poi deciso a venire con me. Uno studente di scienze naturali » disse l'uomo. « Anche *a lui* ho detto che uno choc, un incidente avvenuto molto tempo fa, è la ragione per cui ogni sera me ne sto qui ai giardini pubblici. Con scarpe basse da donna. Identiche reazioni » disse l'uomo, e:

« Del resto, qui non ho visto mai un poliziotto. Da parecchi giorni la polizia evita i giardini pubblici e si concentra sul Parco, e so perché... ».

« Ora sarebbe effettivamente interessante » disse « sapere se, nell'istante in cui noi andiamo verso l'Ala degli Svizzeri, nel teatro si recita una commedia o una tragedia... Questa è la prima volta che non so cosa si recita. Ma *Lei* non deve dirmelo... No, non lo dica! Non dovrebbe essere difficile » disse « mentre io la studio, mentre mi concentro completamente su di *Lei*, mi occupo solo esclusivamente di *Lei*, arrivare a sapere se nel teatro in questo istante si recita una commedia o una tragedia. Sì, » disse « a poco a poco lo studio della sua persona mi informerebbe su tutto quello che accade nel teatro e su tutto quello che accade fuori del teatro, su tutto ciò che è nel mondo, che è sempre perfettamente in rapporto con Lei. Alla fine potrebbe una volta giungere effettivamente il momento nel quale io, studiando Lei con la massima intensità, so tutto su di Lei... ».

Quando fummo arrivati davanti al muro dell'Ala degli Svizzeri disse: « Qui, in questo punto, il giovanotto che ho incontrato quarantotto giorni fa si congeda da me. Vuol sapere *in che modo*? Attento! Ah! » disse « *Lei* dunque non si congeda? *Non* dice: Buona notte? Beh, » disse « allora dall'Ala degli Svizzeri torniamo indietro fin là, da dove siamo venuti. Da dove siamo venuti? Ah sì, dalla latteria. Lo strano degli uomini è che continuamente scambiano se stessi con altri uomini. Dunque, » disse « Lei voleva andare a vedere la rappresentazione di stasera. Sebbene Lei, come dice, odii il teatro. Odiare il teatro? Io lo *amo*... ».

Ora mi accorsi che l'uomo, in testa, aveva anche un cappello da donna, in tutto quel tempo non l'avevo notato.

Anche il cappotto che portava era un cappotto da donna, un cappotto invernale da donna.

Veramente porta solo vestiti da donna, pensai.

« D'estate, » disse « non vado ai giardini pubblici, del resto non c'è neanche teatro, ma sempre *quando* nel teatro si recita vado ai giardini pubblici, allora, quando il teatro è aperto, tranne me non va più nessu-

no ai giardini pubblici perché sono proprio troppo freddi. Ogni tanto entrano nei giardini pubblici dei giovanotti ai quali, come Lei sa, rivolgo subito la parola e propongo di venire con me, una volta davanti al Parlamento, una volta davanti all'Ala degli Svizzeri... e dall'Ala degli Svizzeri e dalla latteria si torna di nuovo indietro... Ma nessuno finora, e questo mi colpisce, » egli disse « è venuto con me *due volte* fino davanti al Parlamento e *due volte* fino all'Ala degli Svizzeri e quindi quattro volte indietro alla latteria. Adesso siamo andati *due volte* al Parlamento e *due volte* all'Ala degli Svizzeri e di nuovo tornati indietro, » disse « è sufficiente. Se vuole, » disse « mi accompagni un pezzo verso casa. Ma mai qualcuno mi ha accompagnato un pezzo da qui verso casa ».

Disse che abitava nel ventesimo distretto.

Che *alloggiava* nell'appartamento dei suoi genitori, che erano morti (« Suicidio, giovanotto, suicidio! ») sei settimane prima.

« Dobbiamo oltrepassare il Canale del Danubio » disse. L'uomo mi interessava ed avevo voglia di accompagnarlo il più a lungo possibile.

« Al Canale del Danubio deve tornare indietro, » disse « non può accompagnarmi più in là del Canale. Finché non siamo arrivati al Canale del Danubio non domandi *perché*! ».

Dopo la caserma di Rossau, cento metri prima del ponte che conduce al ventesimo distretto, l'uomo, fermandosi, disse improvvisamente, guardando nell'acqua del Canale: « Qui, in questo punto ».

Si girò verso di me e ripeté: « In questo punto ».

E disse: « L'ho buttata giù in un baleno. I vestiti che porto sono i *suoi* vestiti ».

Poi mi fece un cenno che voleva dire: *sparisci!*

Voleva essere solo.

« Vada! » ordinò.

Non andai subito.

Lo lasciai finire. « Ventidue anni e otto mesi fa » disse.

« E se Lei crede che negli istituti di pena sia un piacere, si sbaglia! Il mondo intero è un'unica giurisprudenza. Il mondo intero è una galera. E questa sera, glielo dico io, nel teatro laggiù, che Lei ci creda o no, si recita una commedia. *Veramente* una commedia ».

(Trad. di Vittoria Rovelli Ruberl).

Italo Calvino

DALL'OPACO

Se allora mi avessero domandato che forma ha il mondo avrei detto che è in pendenza, con dislivelli irregolari, con sporgenze e rientranze, per cui mi trovo sempre in qualche modo come su un balcone, affacciato a una balaustra, e vedo ciò che il mondo contiene disporsi alla destra e alla sinistra a diverse distanze, su altri balconi o palchi di teatro soprastanti o sottostanti, d'un teatro il cui proscenio s'apre sul vuoto, sulla striscia di mare alta contro il cielo attraversato dai venti e dalle nuvole

e così anche adesso se mi chiedono che forma ha il mondo, se chiedono al me stesso che abita all'interno di me e conserva la prima impronta delle cose, devo rispondere che il mondo è disposto su tanti balconi che irregolarmente s'affacciano su un unico grande balcone che s'apre sul vuoto dell'aria, sul davanzale che è la breve striscia del mare contro il grandissimo cielo, e a quel parapetto ancora s'affaccia il vero me stesso all'interno di me, all'interno del presunto abitante di forme del mondo più complesse o più semplici ma tutte derivate da questa, molto più complesse e nello stesso tempo molto più semplici in quanto tutte contenute o deducibili da quei primi strapiombi e declivi, da quel mondo di linee spezzate ed oblique tra cui l'orizzonte è l'unica retta continua.

Comincerò allora col dire che il mondo è composto di linee spezzate ed oblique, con segmenti che tendono a sporgere fuori dagli angoli d'ogni gradino, come fanno le agavi che crescono spesso sul ciglio, e con linee

verticali ascendenti come le palme che fanno ombra ai giardini o terrazzi sovrastanti a quelli in cui hanno radici,

e mi riferisco alle palme del tempo in cui ordinariamente erano alte le palme e basse le case, le case anche loro che tagliano verticalmente la linea dei dislivelli, poggiate mezzo sul gradino di sotto e mezzo su quello di sopra, con due pianterreni uno sotto uno sopra, e così anche adesso che ordinariamente le case sono più alte di qualsiasi palma, e tracciano linee verticali ascendenti più lunghe in mezzo alle linee spezzate e oblique del livello del suolo, resta il fatto che hanno due o più pianterreni e che per molto che s'alzino c'è sempre un livello del suolo più alto dei tetti,

cosicché nella forma del mondo che ora sto descrivendo le case appaiono come a chi guarda i tetti dall'alto, la città è una tartaruga là in fondo dal guscio quadrettato e in rilievo, e non perché la vista delle case dal basso non mi sia familiare, anzi posso sempre chiudere gli occhi e sentirmi alle spalle case alte ed oblique quasi senza spessore, ma allora basta una casa a nascondere le altre possibili case, la città più in alto di me non la vedo e non so se ci sia, ogni casa sopra di me è una tavola verticale dipinta di rosa appoggiata alla china, tutti gli spessori si schiacciano in un senso ma non è che nell'altro s'allarghino, le proprietà dello spazio variano a seconda delle direzioni in cui guardo in rapporto al modo in cui mi trovo orientato

È chiaro che per descrivere la forma del mondo la prima cosa è fissare in quale posizione mi trovo, non dico il posto ma il modo in cui mi trovo orientato, perché il mondo di cui sto parlando ha questo di diverso da altri possibili mondi, che uno sa sempre dove sono il levante e il ponente in tutte le ore di giorno e di notte, e allora comincio col dire che è verso mezzogiorno che io sto guardando, il che equivale a dire

che sto con la faccia in direzione del mare, il che equivale a dire che volto al monte le spalle, perché è questa la posizione in cui io di solito sorprendo il me stesso che se ne sta all'interno di me stesso, anche quando il me stesso all'esterno è orientato in tutt'altro modo o non è affatto orientato come spesso succede, in quanto ogni orientamento comincia per me da quell'orientamento iniziale, che implica sempre l'avere sulla sinistra il levante e sulla destra il ponente, e solo a partire di lì posso situarmi in rapporto allo spazio, e verificare le proprietà dello spazio e delle sue dimensioni

Se dunque mi avessero domandato quante dimensioni ha lo spazio, se domandassero a quel me stesso che continua a non sapere le cose che s'imparano per avere un codice di convenzioni in comune con gli altri, e prima tra queste la convenzione secondo la quale ognuno di noi sta all'incrocio di tre dimensioni infinite, infilzato da una dimensione che gli entra nel petto e gli esce dalla schiena, da un'altra che lo trapassa da una spalla all'altra, e da una terza che gli perfora il cranio e gli viene fuori dai piedi, idea che uno accetta dopo molte resistenze e ripulse, ma poi farà finta di averlo sempre saputo perché tutti gli altri fanno finta d'averlo sempre saputo, se dovessi rispondere in base a quanto avevo veramente imparato guardandomi intorno, sulle tre dimensioni che a starci nel mezzo diventano sei, avanti indietro sopra sotto destra sinistra, osservandole come dicevo voltato con la faccia verso mare e verso monte le spalle,

la prima cosa da dire è che la dimensione dell'avanti a me non sussiste, in quanto lì sotto comincia subito il vuoto che poi diventa il mare che poi diventa l'orizzonte che poi diventa il cielo, per cui si potrebbe anche dire che la dimensione dell'avanti a me coincide con quella del sopra di me, con la dimensione che a voi tutti esce dal centro del cranio quando state diritti e che si perde subito nel vuoto zenith,

poi passerei alla dimensione dell'indietro a me che non va mai molto indietro perché incontra un muro uno scoglio un pendio scosceso o cespuglioso, dico trovandomi sempre con le spalle al monte cioè a mezzanotte, quindi anche quella dimensione lì potrei dire che non sussiste o che si confonde con la dimensione sotterranea del sotto, con la linea che vi dovrebbe uscire dalla pianta dei piedi e invece non esce un bel niente perché tra la suola delle vostre scarpe e l'impiantito non ha spazio materiale per uscire,

e poi c'è la dimensione che si prolunga alla sinistra e alla destra e che per me corrisponde più o meno al levante e al ponente, e questa sì che può continuare dalle due parti perché il mondo continua col suo contorno frastagliato cosicché a ogni livello si può tracciare una linea orizzontale immaginaria che taglia la pendenza obliqua del mondo, come quelle che vengono tracciate sulle carte altimetriche e hanno un bellissimo nome, isoipse

o come le derivazioni d'acqua che convogliano su cunette orizzontali il magro defluire dei torrenti per irrigare sull'uno o sull'altro versante le fasce di terreno coltivabile ricavate sostenendo il pendio coi muri di pietre

ma anche a proseguire lungo questa dimensione non è che si vada molto lontano perché prima o poi sia a levante che a ponente si arriva allo spartiacque di un capo e allora o si considera che la linea si perde nell'aria del cielo confondendosi con la prima dimensione di cui abbiamo parlato,

o la si fa continuare dall'altra parte da brava isoipsa seguendo la serie d'insenature e golfi e avvallamenti interni a queste insenature e golfi, fino a incontrare promontori che si spingono nel mare più avanti di altri promontori delimitando golfi più vasti che com-

prendono i golfi più interni, e così via fino a stabilire che questo sistema di golfi interni ad altri golfi, dorati al mattino e azzurri la sera verso ponente, verdolini al mattino e grigi la sera verso levante, continua così per quanto sono lunghi i mari e le terre, tendendo a inglobare tutto il mare in un unico golfo,

per cui tanto vale considerare come forma del mondo quella del golfo che ho davanti ai miei occhi, delimitata dal capo che mi sta a levante e da quello che mi sta a ponente, e se non da un capo da quel qualcosa che ferma la mia vista da una parte e dall'altra, dosso di collina, tronco d'olivo, superficie cilindrica di serbatoio di cemento, siepe di ginestre, araucaria, ombrellone, o quali che siano le due quinte che delimitano il palcoscenico al cui centro io mi trovo, dando le spalle a un alto fondale e fronteggiando la ribalta del luminoso orizzonte

Sono tornato a usare metafore che si riferiscono al teatro, sebbene nei miei pensieri d'allora il teatro con i suoi velluti non potesse associarsi a quel mondo di erbe e di venti, e sebbene anche ora ciò che la parola teatro può portare nella mente, cioè un interno che pretende di contenere in sé il mondo esterno, la piazza la festa il giardino il bosco il molo la guerra, sia tutto il contrario di ciò che io sto descrivendo, cioè un esterno che esclude da sé ogni specie di interno,

un mondo tutto all'aperto che dà il senso d'essere chiusi stando all'aperto, in quanto il pezzo di terra di uno si affaccia sul pezzo di terra di un altro, divisi non da muri di cinta bensì di sostegno, e ognuno di noi sta nel suo ma guardando gli altri ognuno nel suo, e nessuno mai esce dal suo ma è sempre sotto gli occhi degli altri,

uno spazio che è esterno anche quando è dentro un interno, gallinai conigliere traspaiono dietro le reti

metalliche, chioschi pergole tettoie bersò, ogni vasca rispecchia ciò che è sopra la vasca, scale esterne collegano altane sui cui davanzali il basilico cresce in pignatte piene di terra, un paese è una pigna tutta arcate e finestre, la finestra inquadra il comò con lo specchio su cui passa una nuvola

Occorrerebbe anche dire per dissipare ogni equivoco in cui la parola teatro può indurre, che il teatro è fatto in modo che il massimo numero d'occhi abbia un campo visuale libero al massimo, cioè in modo che tutti i possibili sguardi siano contenuti e condotti come all'interno d'un unico occhio che guarda se stesso, che si vede specchiato nell'iride della propria pupilla,

mentre io parlo d'un mondo dove tutto si vede e non si vede al medesimo tempo, in quanto tutto spunta e nasconde e sporge e scherma, le palme si aprono e chiudono come un ventaglio sulle alberature delle barche da pesca, s'alza il getto d'una manica e innaffia un campo d'invisibili anemoni, mezzo autobus svolta nella mezza curva della carrozzabile e sparisce tra le spade dell'agave,

il mio sguardo è frantumato tra piani e distanze diverse, scorre su una fascia obliqua di stuoie e vetrine di serre, tocca un campo tutto irto di spaghi e bacchette sul versante di fronte, torna a accorciarsi sul primo piano d'una foglia di nespolo che pende da un ramo qua in mezzo, passa dalla nuvola d'un olivo grigio a una nuvola bianca che naviga in cielo, poi c'è sotto i miei occhi enorme e verde di zolfo una pianta di pomodoro in un castelletto di canne, poi un piccolo tetto di coppi di là del torrente, da cui si diparte un filare di piante di cachi, con i frutti d'un rosso giallastro che posso contare sui rami anche a questa distanza,

e occorrerebbe precisare ugualmente che cosa è un

teatro in rapporto coi suoni, come luogo della massima capacità dell'udito, grande orecchio che racchiude in se stesso tutte le vibrazioni e le note, orecchio che ascolta se stesso, orecchio e insieme conchiglia posata all'orecchio,

mentre invece io parlo d'un mondo in cui i suoni si rompono salendo e scendendo per le anfrattuosità del terreno e girando intorno a spigoli e ostacoli, e si smorzano e si propagano indipendentemente dalla distanza, il dialogo di due donne che s'incontrano a metà d'una strada a gradini si perde appena sopra i cavagni che esse reggono in testa, ma sulla collina di fronte arrivano gli uuuh! i gaaa! gli ohime-mì! che attraversano l'aria come grani d'una collana che scorrono giù per il filo, lo spazio è formato da punti visibili e punti sonori che si mescolano tutti i momenti e non riescono mai bene a coincidere,

ed è solo di notte che i suoni trovano i loro posti nel buio, misurano le loro distanze, il silenzio che si portano intorno descrive lo spazio, la lavagna del buio è segnata da punti e tratteggi sonori, l'abbaio picchiettato d'un cane, il crollo sfumato d'una vecchia foglia di palma, la riga discontinua del treno un po' scancellata un po' ricalcata agli imbocchi e agli sbocchi dei tunnel, e appena non si sente più il treno c'è il mare che emerge come un'ombra bianca nel punto dove il treno è scomparso, si fa sentire per mezzo minuto e poi basta,

e già s'affrettano i galli lontani e i galli vicini a tracciare la prospettiva che inquadri tutti i segni sonori nel buio, prima che la spugna dell'alba impiastricci la lavagna da un angolo all'altro, e alla luce del giorno non c'è più un suono che arrivi sapendo da che parte viene, il cigolio della macchina per il solfato s'impiglia nel rombo della motocicletta, il ronzio della segheria elettrica involge il carillon della giostra, per

chi osserva da fermo il mondo si sfalda discontinuo alla vista e all'udito nella frana dello spazio e del tempo

Per chi osserva da fermo l'unico elemento continuo è l'arco che il sole percorre salendo e scendendo dalla sinistra alla destra, il sole che si può sempre dire dov'è anche se non c'è sole, e d'ogni cosa di cui non si può stabilire la distanza e la forma si può sempre sapere come l'ombra al suo piede si sposta si riduce s'allarga, d'ogni colore di cui non si può dire il colore pur sempre si può prevedere come cambia colore a seconda dell'inclinazione dei raggi,

il sole è in fondo soltanto il rapporto del mondo col sole, che non cambia se si considera l'arco concavo percorso dal sole come un arco convesso, è il rapporto d'una sorgente di raggi non importa se mobile o fissa con un corpo o insieme di corpi non importa se fisso o se mobile che riceve i raggi, cioè il sole consiste nelle proprietà dei raggi ricevuti dal mondo, che si suppone provengano da una sorgente detta sole la quale se la guardi fisso t'acceca, e le basta uno straccio di nuvola per nascondersi dietro, le basta qualche strato intermedio d'atmosfera più densa o di vapor acqueo perché impallidisca e si appanni fino a sparire, o anche soltanto un po' di foschia che salga dal mare, in ogni caso dunque non è l'esistenza ipotetica di questa sorgente che conta ma il come i suoi raggi cadono sulle superfici del mondo, o direttamente variando intensità inclinazione frequenza, o indirettamente secondo angoli di riflessione variabili, e a seconda se vengono riflessi dallo specchio abbagliante del mare o dalla costa di terra cinerina e di pietre, come quando nei golfi la riva a ponente è abbandonata dalla luce del sole già andato e la raggiunge il riverbero d'un ancora soleggiato levante

o invece che tener conto della sorgente dei raggi o

dei raggi in sé o delle superfici che li ricevono, si può tener conto delle macchie d'ombra cioè dei luoghi non raggiunti dai raggi, di come l'ombra acquista nettezza proporzionalmente al prender forza del sole, di come l'ombra mattutina d'un fico da tenue e incerta diventa col salire del sole un disegno in nero del fico foglia per foglia che s'allarga al piede del fico in verde, quel concentrarsi del nero per significare il lucido verde che il fico contiene foglia per foglia sulla faccia che dà verso il sole, e più il disegno per terra concentra il suo nero più si rattrappisce ed accorcia come succhiato dalle radici, inghiottito dal piede del tronco e restituito alle foglie, trasformato in lattice bianco nelle nervature e nei gambi, finché nel momento del sole più alto l'ombra del tronco verticale è sparita e l'ombra dell'ombrello di foglie s'accuccia lì sotto, sullo spiaccichio fermentato dei fichi maturi caduti per terra, ad attendere che l'ombra del tronco rispunti e la spinga dalla parte opposta allungandosi come se il dono di crescere, a cui il fico ha abdicato in quanto pianta portatrice di fichi, passasse a questo fantasma di pianta disteso sul suolo, fino all'ora in cui gli altri fantasmi di piante non crescono fino a coprirla, il poggio la colla la costa dilagano in un unico lago le ombre

Allora potrei limitare la mia descrizione alle macchie che s'allargano e si restringono a seconda delle ore del giorno con un movimento rotatorio che i diversi livelli e pendenze rendono irregolare e screziato, e ora inghiottono ora rivelano vigne, semenzai, gialli campi di calendule, neri giardini di magnolie, rosse cave di pietre, mercati, in ogni luogo l'ombra ha i suoi appuntamenti e i suoi itinerari, qua è suo diritto regnare su intere convalli, là può raccogliere solo brandelli di se stessa nascosti dietro a un annaffiatoio o a un carretto, ogni luogo può essere definito in base a una scala intermedia tra i posti in cui non batte mai il sole e quelli esposti alla luce dall'aurora al tramonto

Chiamasi « opaco », – nel dialetto: « ubagu », – la località dove il sole non batte, – in buona lingua, secondo una più ricercata locuzione: « a bacìo »; – mentre è detta « a solatìo », o « aprico », – « abrigu », nel dialetto, – la località soleggiata. Essendo il mondo che sto descrivendo una sorta d'anfiteatro concavo a mezzogiorno e non essendo in esso compresa la faccia convessa dell'anfiteatro, presumibilmente rivolta a mezzanotte, vi si riscontra di conseguenza l'estrema rarità dell'opaco e la più ampia estensione d'aprico

o volendo ricorrere a una metafora tratta dalla vita animale, siamo in un mondo che s'allunga e contorce come una lucertola in modo d'offrire al sole il massimo della sua superficie, e divarica il ventaglio delle zampe a ventosa sul muro che si riscalda, la coda che con scatti filiformi si sottrae alle impercettibili progressioni dell'ombra, tendendo a far coincidere l'aprico con l'esistenza del mondo

tendendo a far coincidere l'aprico con la lotta per l'esistenza e poi subito col massimo profitto, spianando i declivi al geometrico impero dei garofani che avanzano al sole a ranghi serrati le loro quadrate legioni, o drizzando le verticali muraglie dei condomini quadrettate di finestre che si disputano l'esposizione e la vista

Solo al fondo dei torrenti irti di canne dal frusciare cartaceo, o nelle valli che s'inarcano a gomito, o dietro i cocuzzoli protuberanti sui poggi, e più indietro nel succedersi di contrafforti della catena montagnosa parallela alla costa, si dà quell'incupirsi del verde, quell'affiorare di rocce dalla terra dilavata, quella vicinanza del freddo che sale da sottoterra e lontananza non solo dal mare invisibile ma anche dal feroce azzurro del cielo incombente, quel senso d'un misterioso confine che separa dal mondo aperto ed estraneo, che è il senso d'essere entrati « int'ubagu », nell'opaco rovescio del mondo

di modo che potrei definire l'« ubagu » come annuncio che il mondo che sto descrivendo ha un rovescio, una possibilità di trovarmi diversamente disposto e orientato, in un diverso rapporto col corso del sole e le dimensioni dello spazio infinito, segno che il mondo presuppone un resto del mondo, al di là della barriera di montagne che si succedono alle mie spalle, un mondo che si prolunga nell'opaco con paesi e città e altipiani e corsi d'acqua e paludi, con catene di montagne che celano acrocori coperti di nebbia, sento questo rovescio del mondo nascosto al di là dello spessore profondo di terra e di roccia, ed è già la vertigine che romba al mio orecchio e mi spinge verso l'altrove

Ora allora questa ricostruzione del mondo compiuta in assenza del mondo andrebbe ricominciata col dirmi appiattito nella mia immobilità di lucertola sulla pendenza scoscesa « int'abrigu » ma nello stesso momento col dirmi spinto vertiginosamente verso l'altrove, e qui aprire una graffa per distinguere un altrove come aprico assoluto che s'apre sul mare solcato da lontani battelli e un altrove come opaco assoluto che s'apre a chi guarda al di là d'un estremo crinale montuoso

o forse gli altrove convergono, la nave che vedo prendere il largo e sparire nel riflesso del sole, approderà a porti opachi, vedrà spalti grigi di moli affiorare da un mattino di nebbia, le luci ancora accese dei docks,

e il cacciatore che risale la mulattiera nel gerbido, s'addentra nel bosco, scavalca il dosso del monte, costeggia una conca al riparo, fa rotolare le pietre nei cespugli sperando d'alzare un volo di starne, corre giù per i prati, s'inerpica per un dirupo, cerca il passo degli uccelli di passo, cerca il ciglio oltre il quale gli s'apra la vista d'un paese senza confini, il displuvio di tutti i displuvi, il tetto del mondo, da cui sporgersi e

spingere lo sguardo oltre la grande ala d'ombra, fino a scorgere una thule dalle porte dorate, una helsinki con la sua bianca piazza, città aprica su un golfo di ghiaccio

E anche a considerare immobile l'osservatore come in principio, la sua situazione rispetto all'opaco e all'aprico resterà controversa, perché quel me stesso rivolto verso l'aprico è il lato opaco che vede d'ogni ponte albero tetto, mentre è in pieno sole il muro o pendio al quale io volto le spalle, il muro fiorito di buganvillea, il pendio dove crescono cespi di euforbie, la siepe di fichiturchi, la spalliera di capperi

ma non è questo che conta perché ammesso che io stia sempre guardando verso lo sbocco d'una qualsiasi vallata e abbia alle spalle il torrente scosceso ed ombroso, nulla prova che io sia sul punto d'avanzare sempre più allo scoperto anziché indietreggiare verso il fondovalle, perciò è giusto dire che il me stesso rivolto verso l'aprico è pure un me stesso che si ritrae nell'opaco

e se partendo da quella posizione iniziale considero le fasi successive dello stesso me stesso, ogni passo in avanti può essere pure un ritrarsi, la linea che traccio s'avvolge sempre più nell'opaco, ed è inutile che cerchi di ricordare a che punto sono entrato nell'ombra, già c'ero fin dal principio, è inutile che cerchi in fondo all'opaco uno sbocco all'opaco, ora so che il solo mondo che esiste è l'opaco e l'aprico ne è solo il rovescio, l'aprico che opacamente si sforza di moltiplicare se stesso ma moltiplica solo il rovescio del proprio rovescio

« D'int'ubagu », dal fondo dell'opaco io scrivo, ricostruendo la mappa d'un aprico che è solo un inverificabile assioma per i calcoli della memoria, il luogo geometrico dell'io, di un me stesso di cui il me stesso

ha bisogno per sapersi me stesso, l'io che serve solo perché il mondo riceva continuamente notizie dell'esistenza del mondo, un congegno di cui il mondo dispone per sapere se c'è.

Fleur Jaeggy

L'UOMO METODICO

È una tranquilla serata. È assai piacevole camminare soli nella notte, nascosti da tutti. Bisognerà che prenda l'abitudine di venire qui ogni sera in questo angolo deserto. Sino a qualche giorno fa a quest'ora lavoravo ancora ai miei inventari. Tutta la vita non ho fatto altro che inventari. Già sto per contare questi alberi, undici, dodici, poi un'altra dozzina, poi diventano più fitti. Dio mio, ma è un bosco. Sono anni che non vedo un bosco. Quand'ero bambino avevo paura del bosco, infatti appena ebbi un po' di discernimento mi installai in una città con pochi alberi, senza parchi, con un po' di verde, giusto per dare colore. Non ho mai fatto gite, in montagna soprattutto mai, perché avevo paura dei pendii, dell'altezza, e non sopportavo la vista del ghiacciaio. Insomma, se faccio bene i calcoli, avevo paura un po' di tutto, tutto ciò che riguarda la natura. Non sono mai stato particolarmente amante del mare, né dei paesaggi marini, sulla sabbia non potevo camminare a mio agio e sugli scogli ruzzolavo. Quello che non sopportavo esattamente era tutto ciò che mi dava idea di orizzonte. Sono naturalmente portato a una visione limitata. Forse queste mie peculiarità sono dovute al fatto che nel mio lavoro metto troppo me stesso, in questi calcoli di inventario, sono un esperto nel mio genere. Già quand'ero bambino mio padre mi diceva che non bisogna mirare lontano, ma sempre così vicino, che quasi ciò che abbiamo a portata di mano ci sfugge, e bisogna raccogliere tempestivamente il piccolo, il meno che si può avere, e su quel piccolo uno si costruisce la sua vita. Mio padre aveva una grande ditta di legnami. Imparai pre-

sto a contare le tonnellate di legno, che avevo appunto a portata di mano. Riuscivo quasi a misurare la polvere che si formava nella segheria. Ero così tempestivo che a diciotto anni mio padre mi intestava la ditta. Chiunque ne sarebbe stato fiero. Io non ne avevo il tempo. Non ho mai avuto tempo per badare a queste cose o per curarmi del mio temperamento. Dalla mattina alla sera, e di notte, c'era il padre che diceva al figlio: – Sii tempestivo –. Potevo forse chiedermi se per caso fossi flemmatico, se ero contento, in verità non me lo sono mai chiesto. E non lo so, non potrei saperlo, perché sarebbe stato inutile chiederselo.

E con gli anni capii che qualunque cosa chiedessi non sarebbe stata a portata di mano. Ho dovuto lavorare con la mente per immaginare ciò che mi era lontano. Perché, secondo le parole del padre, tutto ciò che è a portata di mano include il resto. Cioè sarebbe tutto.

Sono sempre stato oggetto di ammonimenti. La mia persona ancora oggi ha l'andatura di chi è stato severamente ammonito e, ho l'impressione, anche di colui che non ha avuto aspirazioni. Sono timoroso, me lo si legge in faccia, e non saluto quasi le signorine di mia conoscenza. Ora che avrei più tempo, visto che non c'è più il padre, potrei dedicarmi un po' a loro. Ma come fare? Non mi sento a posto con la mia persona, con la mia voce, rido male, non al momento giusto, mi accorgo che devo smettere di ridere appena vedo che la signorina O. T. è seria e mi guarda pensosa. Perché mi guarda così pensosa, non crederà che... Io rido, io ridevo semplicemente per il piacere di poterle parlare. Da qualche giorno però rido spessissimo, per qualsiasi cosa. Il ragioniere mi ha portato alcuni documenti che dovevo firmare e ho cominciato a ridere. Non rido quando mi siedo davanti a un pezzo di legno. Divento lugubre. Allora mi alzo, telefono alla signorina O. T. Le donne, mi dico, e basta. Nella vita di ognuno di noi certamente trattiamo alcuni argomenti con maggior tenacia di altri e suppongo le

donne diano le massime possibilità di argomentazione. La signorina O. T. è naufragata per la sua indole malinconica ed è per questo che si presta a frequentarmi, quasi per deprimersi completamente, c'è un bagliore nei suoi occhi di fronte a ogni situazione che sia in qualche modo senza via d'uscita. Un viso triste o annoiato la consola, senza rallegrarla. Il perfetto equilibrio di questa creatura riesce a interessarmi. Un esempio pratico: una camera sporchissima, stantia non ha nessuna attrazione per lei, ma una camera ordinata, con uno strato di povera polvere, l'odore di un detersivo alla lavanda, malodorante, leggero, soffuso, che rimane dopo aver arieggiato invano l'ambiente, questo sì che le provoca un moderato entusiasmo. Una sana mediocrità, con trucchi economici di sussistenza e con poco risultato. Sempre qualche cosa di marcio, non totalmente marcio, parzialmente, eterno, dolorosamente continuo. Che non sia mai troppo.

Una volta mi dissero di consultare un dottore che gode di una discreta fama nel paese. Qui da noi si usa dare un po' del nostro tempo a questi impagabili ascoltatori. Ecco come passai quell'unico pomeriggio. Mi vesto particolarmente bene, ricercato quasi, un fazzoletto coloratissimo nel taschino per dare una nota di allegria, che lui non pensi che anche i colori non mi piacciono, un vestito di buon taglio, un po' trasandato, un vecchissimo tweed a quadri, sembravo qualcosa tra il proprietario terriero che sono e quasi un originale. Si potrebbe pensare che fossi prevenuto, non lo ero affatto. Di buon grado accettavo la compagnia a pagamento, del resto mi è sempre piaciuto adeguarmi agli altri. Suono e mi apre una bella donna. È già un buon segno. La casa è dignitosa, da professionista che dispone di un certo reddito annuale. Mi incammino festosamente nel lungo corridoio, entro nello studio, sono salutato con franchezza, sono messo a mio agio, accavallo le gambe, lo osservo, lui mi scruta, vedo che sta già studiandomi, già penso che abbia una soluzione. – Bene – dico. (Mi domando se gli interessa sapere

che non ho problemi finanziari). Dice di no. Il denaro non è tutto. È insufficiente, appunto. Ecco, ne approfitto per dirgli: – È proprio di certe insufficienze che le volevo parlare. – Al momento buono però sfuggono, parlane, mi dico. Adesso comincio a osservarlo meglio. È vestito come un tipico professionista, ha un'aria stanca, i gesti lenti, due occhi pungenti, i gesti frenetici, parla più rapido, non seguo, non si ripete, si alza, si siede, fuma, tace, chissà che vitalità deve avere. Gli domando se è comprensivo. Gli occhi pungenti diventano buoni, di cane fedele. Mi fido, mi alzo, gli stringo la mano. La comprensione è una grande qualità. È facile parlare con qualcuno che poi si paga. Vede, mi fa piacere, se dovessi pensare che lei perde del tempo gratuitamente non mi darei pace. Non ho mai chiesto dei favori. Ora mi dica, il tempo stringe, cosa mi consiglia? Intanto assaporo la quiete del suo studio, fuori dalla finestra oscillano le betulle, come in Finlandia, un bel cielo limpido colora i vetri, il tempo si estende, lui parla, parla, si informa, mi asseconda, acconsento, uomo perspicace, animatore di anime, anche un talento nel frastornarle. Ho altri dubbi, dottore, un dubbio trascina l'altro, una confessione fa pensare ad altre confessioni, le cose ne trascinano sempre altre, finché parlo d'altro. Lui parla ancora d'altro. Ammiro la sua calma, la sobrietà dei suoi gesti, la pacatezza nel ribattere e il suo improvviso silenzio pensoso; quindi mi distraggo, la mia voce non si fa più sentire, lei prende le cose così da lontano, abbia delle visioni più alla mia portata di mano, non me la sento di riflettere su quanto dice, dovrei leggere dei libri, la prego, arriviamo al punto. Lei avrà capito, e parlo di nuovo da solo, che io sono favorevole a un metodo, una inezia per volta, non voglio sentirmi dire grandi cose, forse dovevo consultare un mediocre. Mi manca il temperamento per le grandi questioni, lui continua a divagare... è caparbio... È testardo. Il Dottor G. era un mio parente, i suoi argomenti erano inesauribili. Diceva che la natura è spiritosa, io l'ho mes-

sa fuori dalla porta. Dunque non sono spiritoso.

Dottore: – Lei deve ritrovare se stesso.

Cliente: – È proprio ciò che non volevo sentirle dire. Come può consigliare di ritrovare se stessi, di ritrovare qualche cosa che in definitiva non abbiamo e comunque quel nostro se stesso ritrovato si è già arrangiato a ritrovarne un altro e si arrangia a nascere e a morire quando gli pare, a nostra insaputa. Quel se stesso perduto, visto che lei insiste a farlo ritrovare, come farebbe a perdersi? Saremmo così umanamente potenti noi? Noi non facciamo scomparire niente, anzi quel perduto è già di troppo. A parte le nostre intenzioni, credo sia l'ultima cosa che vorremmo ritrovare. È giunto il momento del commiato ed è giunto il momento che lui mi aiuti ad andarmene con magari un'ultima frase significativa che mi rimanga in mente. Ho l'impressione di non essere solo ad ascoltarlo, altri uomini come me sono seduti e aspettano il momento buono per andarsene. Si è fatto tardi. Per me rimarrei qui ancora un po', è tutto così confortevole in questa casa, il timbro persuasivo della sua voce accompagna i miei pensieri. Che importanza ha quello che dice? Ormai la seduta è finita. Per questo pomeriggio anche i miei problemi sono finiti. Anche io mi sento un po' finito, anche il medico nel riassumere il quadro delle sue opinioni sembra un uomo finito. Qualche cosa è sfumato, nel tepore della stanza, nell'aver parlato. Tolgo il fazzoletto colorato dal taschino, lo metto in tasca, ormai quella nota di colore non serve più, anche quel colore si è sbiadito. Con decisione mi accomiato. Grazie. Pago subito, grazie. Frettolosamente torno in segheria.

Stelio Mattioni

IL TESTIMONIO

Quella sera, rientrando dall'ufficio, Ferluga trovò nella cassetta delle lettere una citazione del tribunale. Era la prima volta che ne vedeva una. Tuttavia, prima ancora di leggerla, non ebbe alcun dubbio circa la sua provenienza e il suo significato, si sentì stretto alla gola senza provare dolore, come per un principio d'annegamento. Salendo le scale con quel cartoncino in tasca, pensò con maggiore intensità del solito che in ascensore si sarebbe sentito spaventato, per niente sicuro di fermarsi al piano di cui aveva schiacciato il bottone, e convinto di finire in un altro in cui non conosceva nessuno, ma tutti conoscevano lui. A casa non disse nulla. Trovò sua moglie con le mani in mano a non far niente, ad aspettare lui, si scambiarono le solite frasi, cenarono, guardarono la televisione e poi andarono a letto. Ferluga non si sentiva molto impensierito per la citazione, cui, mettendosi in panni di casa, aveva fatto cambiare più volte tasca e nascondiglio, eppure quando si trovò a letto, al buio, ad ascoltare il respiro regolare della moglie, non riuscì, contro il solito, a prendere sonno immediatamente. In fondo se l'aspettava – anche se non ci aveva mai pensato in modo preciso – perché sapeva di essere l'unico che aveva visto.

I vicini della stanza accanto, oltre la parete sottile, insistevano con la televisione fino all'ultimo, e lui udiva parola per parola.

Parole. Dopo ventisette anni compiuti qualche giorno prima, quasi si trattasse di un vero compleanno, l'età e il tempo, per Ferluga, avevano perso a poco a poco ogni senso. Degli anni della scuola ricordava

solo che non aveva fatto in tempo a prendere una laurea, di quelli della guerra quasi tutto; degli altri ch'erano seguiti, invece, in un continuo rotolio senza scopo, tutto e niente, al punto che ormai aveva l'impressione che avrebbero potuto continuare anche senza di lui. Una vita qualunque.

Non molto tempo prima, in ufficio, sull'esempio dei colleghi, sempre lì a dire di non aver avuto i riconoscimenti che si meritavano, era andato pure lui a parlare con il direttore, e questi, pur fingendo il contrario, aveva dimostrato addirittura di non ricordarsi il suo nome. Perché, in realtà, il direttore non poteva sapere chi fosse. Come ci si comporta con uno dei tanti dipendenti, tutti uguali fra di loro, gli aveva infatti lasciato intendere che, se non si accontentava del trattamento, giusto che pensasse a cambiare azienda, al proprio avvenire, non era che lì avesse delle possibilità di carriera, nessuno lo avrebbe trattenuto. Un gioco, ecco. Al quale si era lasciato trascinare ingenuamente, o per pigrizia. Perché il direttore non poteva sapere chi fosse veramente. E quindi per lui non poteva che essere uno dei molti, da cui non si voleva niente di particolare, con alla fine del mese uno stipendio sufficiente per lui e sua moglie, perfino un po' abbondante rispetto al lavoro che gli si chiedeva in cambio.

Della guerra e del servizio militare ricordava quasi tutto. Non si ricordava il nome dei suoi superiori. Ma bastava, perché quando si era trattato di ricostruire il foglio matricolare, per i riconoscimenti a favore degli ex combattenti, siccome occorreva almeno il nome dei superiori, per tale sola dimenticanza si era trovato a perdere un aumento di stipendio, più un anno di anzianità convenzionale di servizio. E tutto sebbene non ci fosse uno che ignorasse ch'era stato in guerra. Era stato in Croazia, in Francia, in Toscana, in Puglia e in Africa Settentrionale, e da lì, in prigionia in Egitto, poi nuovamente a casa per un rientro anticipato dovuto a quel suo essere nato in una città di confine che lo

faceva sembrare disponibile per una guerra uguale e contraria a quella che aveva già fatto. Insomma, per un tutto da ricominciare. E ricordava la divisa da ufficiale, i soldi facili, un'età e un tempo vissuti giorno per giorno intensamente, senza un avvenire a cui dover pensare, pieni di insidie e di disagi, ma anche di piaceri incontrati a ogni angolo di strada, come prostitute, con cui soddisfarsi urgentemente, come è solo coi bisogni corporali. Infine...

I vicini avevano spento il televisore, e Ferluga si addormentò.

La citazione era per le dieci di mattina, e Ferluga il giorno dopo dovette chiedere al capoufficio un'ora di permesso. Ma un'ora non bastava. Più tardi dovette telefonargli per tramutare il permesso in una giornata di ferie, e così sentirsi dire che le ferie non si improvvisavano, che un'altra volta o le chiedeva il giorno prima o niente. Non giustificò, né per telefono né in seguito, la sua condotta, benché di giustificazioni ne avesse quante si voleva, e tutte inoppugnabili.

L'ufficio del tribunale al quale era stato convocato, era un ufficio – come a quel tempo la maggior parte degli altri – provvisoriamente fuori sede. L'edificio in cui avrebbe dovuto essere, il palazzo di giustizia, si trovava da anni in condizioni disastrose, tutto puntellato da travi, ingabbiato in una fitta rete di tubi imbullonati, fermi lì per una serie di impacci burocratici, i soliti che riguardano gli investimenti di danaro pubblico. Era stato allogato in una vecchia casa di una via che sboccava in piazza della Borsa, con le ultime due rampe di scale ancora in legno, gli stipiti delle porte in pietra d'istria e i soffitti per lo più ricoperti da pitture; in un appartamento in cui c'era un salone a colonne, chiuso con assi incrociate, e di cui non era agibile che l'ala dei servizi, corridoi squallidi, tante porte strette al di là delle quali in altri tempi erano stati le cucine, i bagni, i gabinetti, le stanze da letto delle cameriere, e ora trova-

vano posto gli impiegati addetti alle cause penali. Ovunque pavimenti lastricati, come ci sono ormai solo sotto l'asfalto delle strade più antiche, nascosti accuratamente.

Ferluga salì al primo piano, chiese a un usciere della stanza indicata nella citazione, e questi lo fece attendere, invitandolo a più riprese a sedere su una panca con i piedi intagliati a forma di zampa di leone. Apparentemente, senza alcun motivo. Infatti l'usciere, dopo, non si mosse affatto dal suo tavolo, lì in piedi e come incollato a una pila di cartelle, tutte contrassegnate da una sigla formata da una lettera dell'alfabeto e da un numero. Come avesse il solo scopo di fargli perdere tempo, insomma.

Ferluga non aveva fretta, però ogni tanto consultava l'orologio, e in questo modo, accorgendosi che un poco alla volta si stava avvicinando l'ora di rientrare in ufficio, a un tratto chiese il permesso di telefonare. Ma l'usciere gli oppose un netto diniego: l'apparecchio era bloccato da un piccolo lucchetto. Per cui ritornò il silenzio, passò dell'altro tempo, durante il quale Ferluga ebbe più volte la tentazione di chiedere all'usciere di annunziarlo, almeno, visto che finora non aveva fatto neanche quello, ma siccome non entrava nessuno, non usciva nessuno, non ne trovò mai il coraggio. Di fronte a lui seduto, c'era una pendola di quelle a muro, quali ormai si possono trovare solo negli atri delle amministrazioni pubbliche, che doveva essere ammattita, perché le sfere giravano al contrario. Cosa che a Ferluga non piaceva. Perché l'idea di essere in quel posto magari all'ora giusta di ieri, gli pareva mostruosa. Cercando di sfuggirle, pertanto, si fissò a pensare all'ufficio, dove invece il tempo scorreva sempre verso la sera dei giorni in cui si era presenti, o a sua moglie, che in quel momento era forse già senza far nulla ad aspettarlo, conseguenza probabile del fatto che non avevano potuto avere figli. D'altra parte, non si era mai saputo di chi di loro due fosse la colpa.

Comunque il tempo trascorreva anche lì. E così accadde che, quando meno Ferluga se l'aspettava, al cospetto di quell'usciere, immobile e sulla panca dalle zampe di leone, all'improvviso arrivò a distorglielo, fastidiosamente, un campanello. Superato lo sconcerto, interrogò l'usciere con lo sguardo, e questi gli fece un cenno:

– Tocca a lei – gli disse, come fosse il primo di una fila. – Corridoio a destra, terza porta.

Era un fatto strano, ma pareva proprio che in quell'ufficio, quella mattina, non si aspettasse altri che lui. Nessuno era entrato, nessuno era uscito. Tuttavia, Ferluga non se ne meravigliò. Lui aveva visto, lui era stato l'unico testimonio. E il male che aveva visto compiere era tanto grande che, al solo pensiero di doverlo descrivere in quell'ufficio, in quegli ambienti silenziosi, ma anche altrove, lui aveva già l'impressione di sentir scoppiare delle grida orrende, inumane, fuori d'ogni tempo e in una dimensione sconosciuta.

Andò a bussare alla porta dell'ufficio e, poiché tardava a giungergli l'invito a entrare, spinse il battente semichiuso e si affacciò: due scrivanie, in una stanza male illuminata, dietro le quali quattro occhi lo stavano guardando senza alcuna intenzione apparente.

– Si faccia pure avanti, – fece uno, con voce impersonale – e ci scusi per l'attesa. Ci rendiamo conto che ha dovuto abbandonare l'ufficio, e che abbandonare gli uffici in cui si lavora non è sempre facile; ma poi, se vorrà, potremo rilasciarle una dichiarazione scritta.

– Non occorre, – assicurò Ferluga – basta che mi permettiate di...

Lo lasciarono fare, questa volta, e lui telefonò al capoufficio per le ferie.

– Vede, – riprese sempre quello – noi l'abbiamo citata, come probabilmente immagina, per quello che sa e finora non ha voluto dire. Perché è chiaro che noi abbiamo sempre saputo che lei sa; ne è convinto?

Ferluga annuì.

– E dunque parli.

– Ma io...

– Perché lei è l'unico a sapere; se ne rende conto? e quindi secondo noi ne ha il dovere. Ci sono degli innocenti che pagano da anni per colpa altrui, e non è giusto.

– E io, allora?

– E lei?

Ferluga non sapeva che cosa dire. Non sapeva perché aveva detto « e io », non sapeva che cosa rispondere a quel « e lei » che lo aveva seguito, e che era sembrato inevitabile. Aveva visto, è vero, lui sapeva; ma per incominciare: perché doveva parlarne con qualcuno, se non ne aveva mai parlato?

– Io non ho fatto nulla.

– Lo sappiamo. Però lei ha visto chi ha fatto il male e deve dircelo.

– Mi dispiace, ma non saprei che dire, né saprei perché. Forse non ho mai visto nulla, o forse non me lo ricordo più.

Insomma si rifiutava. E in quel suo no non c'era ombra di calcolo, niente che lo riguardasse veramente da vicino, tranne forse la stessa negazione, che ormai doveva far parte della sua vita, del suo sangue.

– Lo sa che se lei fosse citato in tribunale in qualità di testimonio, e rispondesse al giudice come ora ha fatto a noi, potrebbe essere condannato per reticenza?

– Lo so.

Ma in realtà non lo sapeva, o credeva che il suo silenzio non avesse l'importanza che gli si voleva attribuire. Aveva visto, è vero, tanto sangue, ne aveva avuto orrore, ma poi quel male lontano, di cui gli era capitato di essere testimonio, a mano a mano ch'era passato il tempo gli era sembrato sempre meno male, o niente male, forse l'unica cosa che nella sua vita, e solo per lui, avesse avuto un qualche significato; l'unica cosa sua, interamente sua, e che pure sembrava avere un certo interesse per gli altri. Ecco, proprio così: aveva visto, era l'unico a sapere. Ma parlarne come? E perché?

– E lei, pur sapendo il rischio che corre, e le conseguenze per gli altri, si lascerebbe condannare. Ah, no! Ma che coscienza, ha lei, da non essere addirittura capace di distinguere il bene dal male?

Ferluga non rispose. E poiché non lo potevano trattenere, rivarcò l'uscio dal quale non lo avevano invitato a entrare, riattraversò la sala d'aspetto con l'usciere accanto alle cartelle, e scese le scale della casa i cui ultimi due piani avevano i gradini ancora in legno, benché l'età del legno fosse passata da un pezzo, fosse arrivata quella del cemento, addirittura quella della plastica. E ritornò a casa, senza usare l'ascensore.

Sua moglie, per quanto non fosse stata avvertita e l'ora fosse insolita, era già in cucina ad aspettarlo. Per cui quella sera mangiarono prima. E di conseguenza, le solite cose se le dissero aspettando l'ora dello spettacolo serale alla televisione, un'ora che, se non accadevano storie dell'altro mondo, non cambiava mai.

Giuseppe Pontiggia

LETTORE DI CASA EDITRICE

Una mattina nebbiosa di novembre un uomo uscì da un palazzo grigio quadrangolare e si diresse alla stazione della metropolitana. Indossava un cappotto e un cappello a tese larghe. Portava occhiali scuri e reggeva con la destra una piccola valigia nera.

L'uomo risbucò alla superficie in una piazza circondata da grattacieli e da una chiesa bassa. I semafori lo fermarono due volte prima di imboccare un viale. La prospettiva spariva in una nebbia gialla. Camminò sul marciapiede tra i cofani luccicanti delle automobili finché varcò la soglia di un palazzo.

La cabina dell'ascensore si illuminò appena la toccò col piede. La porta si aprì al quinto piano. « Avanti! » era scritto sopra una targa dorata. L'uomo fece qualche passo in una stanza silenziosa.

– L'editore la sta aspettando nel suo ufficio – gli disse la segretaria sulla porta.

– Eccole i manoscritti da leggere – disse l'editore.

Erano disposti con cura uno sopra l'altro.

– Sono romanzi di autori sconosciuti – disse.

– Io credo che un'occhiata potrà bastarle – continuò. – Li porti a casa solo se la interessano.

– Altrimenti scriva un giudizio molto breve – aggiunse.

Avanzò in mezzo ai libri di una stanza: libri sul tavolo, libri allineati e sporchi, libri negli scaffali, li-

bri accatastati lungo le pareti, libri sul calorifero e in un angolo, libri sparsi sul davanzale.

Depose i manoscritti sul tavolo. Sedendosi, allineò davanti a sé una penna, una gomma e un blocco di fogli bianchi patinati. Poi prese il primo manoscritto. Era in una cartella di colore grigio. Aggiustò con le dita i fogli sciolti. Cominciò a leggere.

Un molo sul lago, lui e lei nella stanza, descrizione degli oggetti, amore, descrizione dell'albergo, panoramica dall'alto, influsso della fotografia aerea, un albergo minuscolo su un lago immenso, si ritorna nella stanza, lei abbassò improvvisamente gli occhi e gli disse, ancora qualche immagine, il lago che luccicava immobile, poi lui a piedi va dall'albergo in paese, lungo una strada rettilinea.

Non lesse per intero gli altri capitoli. L'azione si svolgeva sempre in albergo. Il rapporto a due diventava a tre verso la metà, finché in ultimo si formava la nuova coppia. C'era un taglio geometrico nei capitoli, identici ricorrevano certi dialoghi, che si associavano sempre alle stesse immagini (l'albero che saliva fino alla finestra, l'orizzonte del lago).

Scrisse: *L'errore, come quasi sempre, è negli scopi. Qui lo scopo è di confermare un meccanismo erotico attraverso uno narrativo e viceversa.* Cancellò *scopi* e lo sostituì con *modelli.*

Guardò verso la finestra, poi rilesse la frase e la cancellò. Scrisse: *La storia non interessa: è il solito triangolo.* Ma questo non era vero. La storia interessava. Quali storie interessano se non le solite. Cominciò a scrivere: *Effetti statici, tra i film di Dreyer e i cataloghi di oggetti di Robbe-Grillet.*

Le apparivano in sogno uomini con due falli e ogni volta lei indugiava nella scelta. Lo psicanalista le spiegava che era una compensazione dell'indifferenza del marito e che l'indugio esprimeva il rimorso per la compensazione che si stava prendendo. Era comunque

evidente che queste compensazioni non le bastavano e infatti a pagina 83 usciva in un viale alberato con un collega dell'ufficio vendite e a pagina 105 il tradimento era consumato. Adesso sognava di essere inseguita e lo psicanalista le spiegava che era una compensazione della colpa. Questi dialoghi rompevano l'azione e si inserivano d'improvviso nel contesto: in un viaggio in treno, durante l'amore in un bosco, in una cena estiva sotto un pergolato.

L'autrice raccontava in prima persona. Il libro non aveva una conclusione, ma forse la conclusione era quel libro. Il tono era quello dimesso di una confessione.

Si intitolava « Ufficio del Personale » e lo schema era questo: ogni capitolo era intestato a un impiegato e cominciava con il suo curriculum: data e luogo di nascita, stato civile, abitazione, grado, note di qualifica. Seguiva una seconda parte narrativa, che smentiva o integrava quella burocratica. « L'impiegato in oggetto » scriveva l'autore nella introduzione « qui diventa uomo ». « Personalità abulica e priva di interesse » era ad esempio un giovane che aveva ambizioni letterarie e si assentava spesso in gabinetto con un libro di poesie in tasca. Mentre le « ombre nella vita privata » di un ispettore erano rischiarate dai lampioni di un viale periferico di omosessuali.

Ma il tono era troppe volte in falsetto. L'autore, che conosceva di nome i personaggi, suoi colleghi di ufficio e di lavoro, in arte li faceva agire con cognomi grotteschi. Scrisse: *Qualche volta si preferiscono i curriculum, redatti dal punto di vista dell'azienda.*

Una cosa abbastanza insolita era che i menu in trattoria venivano trascritti coi prezzi. Il giovane, assillato dal problema del denaro, rifletteva a lungo prima di scegliere, valutando il gusto, il potere calorico e la spesa. Era un peccato che il fritto di scampi fosse caro e le lasagne accessibili, ma scarse, « un piccolo paral-

lelepipedo verde ». Si entrava in locali saturi di vapori e di odori e se ne usciva di soppiatto, dopo aver dato una mancia quasi inesistente al cameriere. Si avanzava in androni semibui, si salivano scale sudicie, l'alba filtrava in stanze ammobiliate, il collega più anziano era sarcastico ed era sempre difficile reagire. Né mancava la prima prostituta, avvicinata in una notte di pioggia in un vicolo, e l'incerto piacere consumato quasi per interposta persona. Questo era detto bene, con precisione, però era un confermare quello che si sa, era come dire l'inverno viene dopo l'autunno.

L'autore sorrideva troppo di se stesso e chiedeva la complicità del lettore. Così diventava difficile accordargliela. Era una narrazione piana, inarrestabile, che poteva durare all'infinito.

« Spettabile Casa Editrice,
nell'inviare questa mia prima opera mi permetto di fare presente alla Commissione che la leggerà due punti a mio parere essenziali. Primo: nessuna illazione sull'io che narra (non sono io). Secondo: Proust. Sarei grato se non si facesse questo nome, che nel mio caso è il più facile e, ne sono convinto, il più falso ».

– A che punto è il nostro lettore? – chiese l'editore sulla porta.

– Andiamo a bere un caffè? – aggiunse.

Uscirono in un'aria carboniosa, filtrata da una pioggia impalpabile.

– Alla fine si perde il senso delle proporzioni – disse il lettore. – Ci si abitua anche ai testi scadenti.

– Ahi – disse l'editore.

– Ma non tema che si diventi indulgenti – disse il lettore. – Semmai capita il contrario.

– Gli errori scoraggiano – aggiunse – e in ultimo si finisce col cercarli.

Entrarono in un piccolo bar e si accostarono al banco.

– Comunque – disse il lettore – anche dagli errori

si impara. C'è sempre una verità fraintesa ed è questa che in fondo interessa.

– Qual è l'errore più grave secondo lei? – chiese l'editore.

– Forse quello di barare – disse il lettore. – Di continuare a mentire sempre meglio.

L'editore scosse la testa.

– I risultati dipendono solo dai mezzi – disse.

– E perché non considerare un mezzo anche la volontà? – chiese il lettore.

– Il problema non è soltanto quello che si trova – aggiunse – ma quello che si cerca.

Era ritornato nella stanza. Si sedette al suo tavolo e aprì il manoscritto successivo. Riprese a leggere.

Che cosa dire a una classe che ti sta guardando. Questo interessava. E il fatto che all'inizio guardasse altrove, convinceva. Vedeva sempre un muro da scavalcare e le prime parole erano suoni. Solo verso metà della lezione le parole acquistavano significato. Allora anche gli alunni lo guardavano e lui per la prima volta li fissava.

Anche il tema della interrogazione era importante. Chiedere le divinità del mondo antico e correggere errori di pronuncia e dare un voto su questo.

L'autore qui non giocava né eludeva.

Questa parte però finiva troppo presto. Il seguito era purtroppo una parodia che mirava soltanto al suo bersaglio: una scuola media superiore di via Carducci.

C'erano alcuni errori precisi, ad esempio l'abuso di maiuscole. Il capo ufficio diventava il Capo e il figlio del protagonista il Figlio. Si viveva in un mondo di funzioni e non c'era speranza di uscirne.

Scrisse: *Qui la realtà non è simbolo, ma il simbolo è l'unica realtà.*

Cancellò *è* e lo sostituì con *diventa*. Non sempre

però la realtà diventa simbolo. Rinunciò all'antitesi e scrisse: *Qui il simbolo è l'unica realtà.*

Il Grattacielo, il Cliente, l'Interprete.

Scrisse: *La vita sacrificata all'astrazione.*

Ma qualche volta la vita si prendeva rivincite. Come quando si nominavano il Sole e la Luna e testi di geografia affioravano come ricordi improvvisi nelle strade della città.

Cinque anni di guerra visti da un soldato. Ma già la parola *soldato* era un equivoco e allora le scrisse sopra la parola *uomo,* poi cancellò anche questa: il narratore era soltanto uno che aveva cercato di sopravvivere alla guerra. E cosa aveva visto? Il treno reclute che si allontanava dal paese in un pomeriggio di luglio senza nuvole, il cortile in pendenza della caserma, la nebbia che alitava di notte da un vetro rotto della camerata, poi la luce improvvisa della lampada e il profilo del tenente che lo puniva. Al fronte aveva imparato solo questo: che un colpo era per lui la fine del mondo, ma il mondo continuava senza di lui.

Come tutti i memorialisti di guerra, in genere il narratore non sbagliava, perché il falso non aveva il tempo di attirarlo. Leggendo: « Oggi, 2 luglio, parto per il fronte » il lettore non dubitava che partisse. Ma vedeva una fotografia ingiallita ai margini, un dagherrotipo.

Un uomo camminava in una stazione, entrava nei vapori di un bagno turco, poi titoli di giornali si alternavano a comizi, a listini di Borsa, a sequenze di film psichedelici, a cortei di protesta. Solleciti di pagamento erano seguìti da rapide intimazioni di sequestro, da interurbane di affari, da tramonti, da filari di alberi su un fiume, da una cena con l'altra nel vano di una finestra ovale. « Ho cercato di dare un volto al nostro tempo » scriveva l'autore « e questo può spiegare il titolo, " L'Alienazione " ». Ma il problema del narratore era più complesso: come ripudia-

re la moglie senza angoscia o sopprimerla senza pericoli. La moglie si sovrapponeva al Medio Oriente, alla fame nel mondo, alle assemblee. *Un delitto possibile* – scrisse il lettore – *differito per un progetto letterario.*

L'ultimo era senza titolo ed era più voluminoso degli altri. Si poteva tentare il sondaggio ad apertura di pagina. Aprì a pagina 4 e le prime righe lo interessarono: « Nella via regnava un calore soffocante. La folla, la vista dei calcinacci, dei mattoni, delle impalcature... ». « L'odore insopportabile delle osterie, molto numerose in quella parte della città, e gli ubriachi che si incontravano a ogni passo, benché fosse un giorno di lavoro, finivano di dare al quadro un non so che di ributtante ». Ma, subito dopo: « I lineamenti fissi del nostro eroe... », « chioma castana e occhi di colore scuro ».

Sfogliò rapidamente il manoscritto. Cedimenti di tipo espressionistico (« Crucifiggimi, giudice; ma, crucifiggendomi, abbi pietà di me! ») si alternavano a momenti di suspense (« Il cuore gli batteva con violenza. Ma la scala era completamente silenziosa »).

Benché l'ambientazione slava disturbasse, era difficile liberarsi da certe immagini, intense, visionarie, della città: i crepuscoli, la folla, le strade. I sogni erano raccontati con una precisione che sembrava presa da Freud: « Ecco ora il suo sogno: egli segue con suo padre la strada che conduce al cimitero; entrambi passano davanti al cimitero ».

Si alzò e andò verso la finestra. Guardò fuori dai vetri, poi ritornò al tavolo e si sedette. Riaprì a pagina 30: « Ho cercato la tristezza, la tristezza e le lacrime in fondo a questo bicchiere, e ve le ho trovate, le ho assaporate ». Richiuse il libro.

– Niente? – chiese l'editore alzando gli occhi.

– No – rispose il lettore sedendosi.

– Solo l'ultimo mi lasciava qualche dubbio – aggiunse.

– In che senso? – chiese l'editore.

– C'è una certa atmosfera – disse il lettore – e anche alcune immagini che colpiscono.

– Ma le sembra da pubblicare? – chiese l'editore.

– No – rispose il lettore. – Non convince. Ci sono molti errori, molta enfasi. È un autore che va tenuto d'occhio per il futuro.

– Me lo faccia vedere – disse l'editore.

Il lettore gli porse il manoscritto e l'editore lo guardò sorpreso.

– Ma questo non doveva giudicarlo – disse. – Come mai è finito in mezzo agli altri?

Il lettore aprì le braccia.

– Non lo so – disse.

– Non mi dica che non si è accorto che è una traduzione – disse l'editore.

– No – disse il lettore fissandolo. – Non l'ho capito.

– Questa mattina sono molto stanco – aggiunse.

– Di quale opera? – chiese.

L'editore lo guardava incredulo.

– Ma è Delitto e Castigo – disse.

Roberto Vigevani

UNA STORIA D'AMORE

Tornato a casa trovai che ero stato abbandonato, Colomba era partita e con lei tutto il resto, rimaneva soltanto una vecchia cassa di detersivi. Presi il rottame e lo trascinai faticosamente oltre le dune fino al fiume. Spinsi la cassa nell'acqua e vi saltai dentro, la corrente era forte, colorata di terra e di mille oggetti naviganti, la cassa fu sospinta nel centro del fiume e poi si avviò veloce in direzione del mare. Ci sarebbe stato un mare? Seppi poi che questo metodo di navigare era già in uso presso gli antichi ebrei. Passammo di fronte alle foreste di eucalyptus, alle baracche delle megalopoli, a lunghi campeggi per disadattati che sorgevano qua e là, dove chi sfuggiva alla società poteva sperare in un barlume di solitudine. Mi addormentai. Era il primissimo mattino quando mi ritrovai in un porto zeppo di sampan e di altre casse come la mia, avrebbe potuto essere oriente, cina, malesia, ma un grande cartello luminoso recava la parola magica Detroit. Al di là del porto-mercato si intravedevano infatti le famose torri. Remai con un legno che avevo a portata di mano attraverso il labirinto dei venditori ambulanti, degli esseri abbandonati nelle casse, delle prostitute fluviali, verso la banchina. In questo porto si scambiava ogni cosa, era anche il paradiso degli omosessuali che con pochi soldi potevano comprare i marines residuati dalla guerra di Corea. Sbarcai e feci cenno a un taxi, l'uomo chiese: Hilton, Alpine, Trianon, non risposi e mi lasciai portare, ero certo che nell'intreccio delle strade prima o poi avrei incontrato Artemia. Artemia e i suoi tradimenti, anche per un uomo stanco come me era meglio della solitudine.

Il taxi andava nel groviglio di macchine, di autobus, di pedoni; lungo un viale dove già filavamo a circa ottanta miglia si affiancò a noi una grossa macchina sportiva verde bottiglia: Laurence!, Artemia risposi, saltai nella sua macchina, sai sono arrivato qui proprio oggi, la mia cassa di detersivi è sul fiume ormeggiata tra i sampan dei nuovi cinesi, non ho la cravatta ma sai che non l'ho mai portata, Colomba se n'è andata, cioè quando sono tornato a casa non c'era più, lei me lo diceva sempre quando le domandavo se sarebbe rimasta con me: basta che tu mi guardi negli occhi e capirai, io l'ho sempre guardata negli occhi, un giorno però dovevo andare fuori a comprare non so che cosa e così è accaduto.

Ma non ha molta importanza, Artemia, tu sai che per me una donna vale l'altra, soltanto qualche volta ci si abitua, e tu che fai? Scusami Laurence, rispose Artemia, stavo andando proprio ora a trovare un amico, aspettami qui, e frenò bruscamente. Rimasi parcheggiato davanti a una fila di garage per circa due ore, poi Artemia ricomparve. Laurence, disse, sai che non sopporto gli uomini appiccicosi, non vivrei mai con una stessa persona per tutta la vita, non voglio grane, devi capirlo subito, così tutto sarà più facile, se vuoi puoi andare a casa mia, io ho altre due o tre commissioni da fare, ci vedremo sul tardi, se hai fame c'è roba nel frigo.

Vissi con Artemia per qualche anno ma in tutto potei vederla sì e no una mezz'ora ogni tanto; lavorava, Artemia, le dicevo ricordati del sesso, ma lei aveva paura di ingrassare, non era facile provare discorsi più intimi, anche in politica facevamo parte di gruppi leggermente diversi. Artemia, insistevo, non vorresti venire con me fino al mare, la corrente è velocissima, nella mia cassa ho posto per due, ma lei aveva una tale paura di legarsi a un uomo che rifiutava sempre. Qualche volta andavo al porto, di fronte alle grandi navi la mia cassa faceva una figura un po' modesta, dovrei riverniciarla, pensavo, darle un nome, ci sarebbe vo-

luta una giornata di sole, senza nebbia e senza fumo di ciminiere, senza i soliti marinai che prendevano in giro, ma era difficile perché sempre più spesso arrivavano nel porto le squadre navali. Starà finendo l'ultima guerra o sarà già l'inizio di un'altra, sui giornali era sempre difficile trovare indicazioni. Artemia fu il nome che dipinsi sul fianco della mia cassa: il giorno stesso salii a bordo e presi il largo.

Robert Walser

LETTERA A UN PROGREDITO

Impossibile ormai una ripresa di buoni rapporti fra noi due: questo hai creduto di dovermi significare. Tale apostrofe di pressoché imperiosa ripulsa già in precedenza era sfuggita dalle tue assai costumate labbra. Poi, quando più tardi sembrò che io fossi riuscito a produrre qualcosa di buono, che avessi preso a cuore questo o quest'altro e dato retta a tutto il possibile – per esempio ai tuoi ben giustificati rimproveri – e che insomma mi fossi studiato di correggermi, tu opponesti uno sprezzante « troppo tardi » che di primo acchito mi colpì perché vi vidi, in certo senso, riflesso il tuo carattere: un carattere, a parer mio, non molto forte. Per quel tuo « troppo tardi » avventato e aggressivo avrei forse potuto, dovuto quasi commiserarti? Avrei dovuto lusingarmi con l'idea che codesto grido stridulo, da isterico bacchettone, tradiva il tuo vano sforzo di resistere a un essere che non avrà mai e poi mai bisogno di chiedere a te se ha diritto o no alla propria vita, e che di quel « troppo tardi » non si preoccupa affatto, forse perché a te non ha assolutamente nulla da chiedere, perché tu gli dài l'impressione di essere poco sicuro del fatto tuo, sicché non ci sarebbe il benché minimo vantaggio a stringere intesa con te? Ricordo, per esempio, che tu mi scrivesti di aver progredito in tutte le direzioni, ritenendo opportuno mettermi in guardia contro la mia arretratezza. Dunque, secondo il tuo modo di vedere, per quanto riguarda l'attività intellettuale io sarei un ritardato, mentre tu, sempre secondo il tuo modo di vedere, avresti saputo tenere il passo; in altri termini, io sarei invecchiato, mentre tu saresti riu-

scito a mostrare, a quella che si usa chiamare la gioventù, come ti sei conservato giovanile, a mostrare ai forti che sei forte, e via dicendo. Permetti allora che te lo dica in tutta franchezza: ritengo possibile che una sorta di suggestione ti impedisca di mantenere la prospettiva giusta, e che tu ne sia perfettamente consapevole, ma ciò nonostante, per rispetto all'influsso a cui non riesci a sottrarti, tu ti costringa entro concezioni errate, che già una volta ti condussero a guardarmi con sfavore. Proprio di recente, osservando un tuo ritratto, ho scorto una nota di vera e propria 'costrizione' nello sguardo che rivolgi al mondo, quasi ti sentissi ostacolato nel godere di te stesso e di chi ti sta intorno: l'ho notato con una specie di ammiccamento intimo – come esprimermi? – con un « già già » mormorato fra me e me. Quel ritratto si accorda come meglio non si potrebbe con il tuo « troppo tardi » dall'effetto quasi un po' comico: per spiegarmi meglio, con una certa violenza repressa per educazione, ma che è insita nella tua persona. Tu e i tuoi simili mi fate l'impressione di gente che sia enormemente preoccupata di sé e della propria apparenza e che con terribile serietà non rivolga altro in mente che una miserabile questioncina: « Con chi dobbiamo aver rapporti e con chi no? Quali contatti, quali compagnie possono danneggiarci, quali relazioni sociali esserci utili? ». Posso ricordarti, senza che tu te n'abbia a male, un piccolo episodio? Una volta, quando ancora sembravi pieno d'umorismo, osasti esprimere scherzosamente il timore di aver l'aria di un direttore di banca e non più di un uomo in lotta per la cultura. Dovevi semplicemente ammettere – così allora dicesti – di non poterti sottrarre alla sensazione d'essere invecchiato nel fisico e forse anche nell'intimo. In questa faccenda dell'esser vecchi o giovani, di solito le cose stanno così: quando dichiaratamente ci sforziamo di essere giovani, facilmente cadiamo in preda al malumore e alla malinconia, mentre ci è molto più facile mantenerci in una buona disposizione

e serbare serenità quando quella preoccupazione non ci sfiora minimamente e non c'importa proprio per nulla di figurare vecchi; giacché quest'assillante smania di gioventù e di giovanilità fa subito pensare a una ostinazione, a una determinazione quasi rabbiosa, come di chi sia pieno di paura o di rancore verso la natura, alla cui legge tuttavia non ci è dato sfuggire, o perlomeno non del tutto, non indefinitamente. A proposito del tuo famoso « troppo tardi » vorrei permettermi di osservare che secondo natura non è mai troppo tardi per dar prova di ragione, di bontà, di un po' d'amore, elementi che in sé e per sé sono quel che sono e che non si manifestano per scopi di apparenza esteriore. Se in me, per esempio, avviene un cambiamento, non avviene certo per riguardo alla società, ma solo ed unicamente per il mio bene, poiché nel cambiamento io trovo una gioia, e di fronte alla gioia che mi procuro con questo movimento che mi forma, qualunque « troppo tardi » sprofonda nella più assoluta inefficacia; in altre parole, non ha senso dirmi che è troppo tardi quando io, nella mia infelice condizione di cronico ritardo, sono riuscito tante volte a trovare la felicità, cosa questa che è, come tutti sappiamo benissimo, l'unica ad avere importanza. Che cosa varrebbe infatti tutta la nostra cultura se non ci rendesse felici? Se la cultura influisse infelicemente sul mio spirito, che bisogno avrei di tendere a essa, quale umana ragione avrebbe il mio desiderio di potermi occupare di lei? Tu stesso conosci, come tutte le persone colte conoscono, l'importanza del problema, segnatamente dibattuto ai nostri giorni, se sia possibile far coincidere la felicità con la cultura, e non puoi contestare che a ciascuno, anche al più piccolo, è data l'opportunità di appropriarsi sia dell'una che della altra, ossia di occuparsi del problema or ora accennato, che è d'interesse per l'intera società. Quel tuo « troppo tardi » riveste invero un puro carattere di cornice; nel mondo esistono centinaia di cornici sociali, ognuna

delle quali è in definitiva perfettamente uguale all'altra, perché all'interno di ognuna può manifestarsi una felicità o esprimersi uno sforzo culturale; e quanto al progredire – concetto che per più versi è divenuto un mero slogan – si tratta in realtà di qualcosa d'invecchiato, o meglio di vecchissimo e che, soprattutto, di per se stesso, non ha mai termine per nessuno, perché è il destino stesso dell'uomo, dunque qualcosa di ovvio, qualcosa che può essere tanto felicità quanto sventura: una legge naturale a cui non potemmo, né in futuro potremo, evitare di conformarci, e la cui osservanza è destinata con uguale facilità a farci poveri come a farci ricchi. Così dal tuo aver progredito tu hai tratto una quantità di vantaggi, ma, secondo ogni apparenza, hai dovuto anche subire qualche perdita, ti sono sorte delle preoccupazioni che (permettimi la piccola ironia) ti concedo di gran cuore. Per fare un esempio, la tua condizione di progredito ti ha impegnato a una molto maggior accigliatezza che per il passato. E mentre oggi forse ti piacerebbe essere preso, come un tempo, da un moto d'ilarità, ecco che invece, in vista o in considerazione di quell'ossequio ai princìpi che hai fatto tuoi, devi respingerlo: comportamento questo, che non è certo fatto per darci serenità. Oggi non si muove neppure un filo d'aria, come se la civiltà, pur vivendo, non potesse sentirsi realmente viva, come se qualcosa d'importante, di significativo volesse muoversi e non trovasse quel tanto d'ingenuità necessario a camminare, come se l'esistere nella cultura non fosse sicuro del suo stesso essere, come se la fiducia diffidasse di sé, e l'amore non si amasse, e la bontà, l'allegria, il dolore, la gioia esitassero a esser buoni, allegri, dolorosi, gioiosi. Gli avvenimenti non fanno avvenire nulla, la partecipazione sembra non possedere la forza di prender parte. Non voglio essere io a decidere se avresti fatto meglio a dimostrare minor sufficienza verso di me. Quello che tuttavia tengo per certo è che tu pure, come chiun-

que altro, devi vedere se non ti riesca di far spuntare sulla tua bocca e nel tuo cuore un autentico sorriso di compiuta concordanza con te stesso: dolcissimo trionfo che nulla sa né di troppo presto né di troppo tardi, tale è questa beata bonaccia nel nostro cuore, con le sue profondità, virili e infantili insieme, e che sopportiamo perché la loro massa regge lo specchio della superficie. Non hai forse voluto muovermi biasimo proprio per ciò su cui si fonda la mia condizione depurata, che certo senza il suo abisso sarebbe una bolla di sapone, un nulla?

Non dipende da te, non sei obbligato a stabilire se le mie cose vadano bene o no: sono io che posso farlo. Non che con questo voglia affermare di non aver bisogno di nessuno, no, voglio solo chiarire la mia opinione che altri possono aver bisogno di me esattamente nella stessa rilevante misura in cui io ho bisogno di loro. Nel momento stesso in cui tu non vuoi saperne di me, ti impedisci di trarre da me qualsiasi utilità. Così come stanno le cose, non solleviamo alcun timore in noi, non rechiamoci danno a vicenda, non poniamoci ostacoli, non lottiamo né uniti né l'uno contro l'altro, non sfidiamoci né turbiamoci, guardiamoci soltanto stando a rispettosa distanza. Per ciascuno di noi sarebbe grave temerità avvicinarsi all'altro, aver a che fare in qualche modo con lui: poiché ciascuno non può che aspettarsi il fastidio di un'avversione di vecchia data. Tu, alla superficie del tuo pensiero, pensi ai fatti tuoi, così come io, con lo stesso meccanismo abitudinario, penso ai miei. Tu, col tuo carico di prevenzioni, non vai molto lontano; io lo stesso, e forse, del resto, va bene così.

Sappi che in certo modo mi diverte il pensare che ci siamo studiati di salvaguardarci, e che il nostro tentativo è riuscito. Oggi mi appari proprio mediocre, ma non dubito che sia codesta mediocrità a preservarti da te stesso, allo stesso modo che la mia mediocrità mi ha portato al punto in cui mi trovo oggi; e mi sembra di poter credere a buon diritto che tutti

e due siamo stati astuti, ma niente di più, e che tutto quello che ci circonda dovrà fatalmente continuare, ancora per anni, a esprimere la stessa meschina astuzia.

Addio, dunque!

(Trad. di Emilio Castellani).

NOTIZIE

INGEBORG BACHMANN, *Occhi Felici* [*Ihr glücklichen Augen*]. Questo racconto, inedito anche in Germania, è stato scritto nel 1970. L'A. ha pubblicato recentemente, in Germania, il suo primo romanzo, *Màlina.*

DJUNA BARNES, *Discanto* [*Discant*]. Queste due poesie, finora inedite, fanno parte di un ciclo dallo stesso titolo, e sono qui pubblicate per gentile concessione dell'editore Faber and Faber di Londra.

THOMAS BERNHARD, *È una commedia? È una tragedia?* [*Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?*] dal volume *Prosa,* 1967. A Thomas Bernhard, austriaco, autore di romanzi e racconti, è stato conferito nel 1970 il più alto riconoscimento letterario tedesco, il *Premio Büchner.*

NORMAN O. BROWN, *Dalla politica alla metapolitica* [*From Politics to Metapolitics*]. Il manoscritto di questa conferenza, tenuta il 20 marzo 1967, è stato pubblicato in riproduzione fotografica su « Caterpillar 1 », ottobre 1967.

RENÉ DAUMAL, *Lettera a Jean Paulhan.* Questa lettera, finora inedita, fa parte di una raccolta di scritti di Daumal che sarà pubblicata prossimamente da Adelphi come volume V delle sue *Opere.*

MORTON FELDMAN, *Nec/Nec* [*Neither/Nor*]. Questo scritto di Morton Feldman, maestro insieme con John Cage e Christian Wolff della scuola americana di musica, fa parte di una raccolta di saggi, finora inedita, che Adelphi pubblicherà nel 1972.

FLEUR JAEGGY, *L'uomo metodico.* Questo testo fa parte del secondo romanzo di Fleur Jaeggy, *L'angelo custode,* che Adelphi pubblicherà prossimamente.

PIERRE KLOSSOWSKI, *Sade e Fourier* [*Sade et Fourier*]. Saggio pubblicato nella rivista di psicoanalisi « Topique », novembre 1970.

KARL KRAUS, *Detti e contraddetti.* Questi testi di Karl Kraus fanno parte di un'ampia scelta dai suoi scritti aforistici che sarà prossimamente pubblicata da Adelphi come primo di una serie di volumi di opere di Karl Kraus, fra le quali *La terza notte di Valpurga* e *Gli ultimi giorni dell'umanità.* Le traduzioni sono condotte sulla grande edizione delle opere di Karl Kraus, pubblicata da Kösel Verlag a cura di Heinrich Fischer.

FRIEDRICH NIETZSCHE, *Lettera a Georg Brandes.* La lettera sarà compresa nell'edizione dell'*Epistolario* di Nietzsche, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, che sarà pubblicata da Adelphi.

GIORGIO DE SANTILLANA, *Le grandi dottrine cosmologiche* [*Les grandes doctrines cosmologiques*]. Scritto per il convegno internazionale *Science et Synthèse,* organizzato nel 1965 dall'Unesco.

SERGIO SOLMI, *Dal « Quadernetto giallo »*. Alcuni degli scritti qui pubblicati fanno parte di un volume dal titolo *Meditazioni sullo scorpione,* che Adelphi pubblicherà prossimamente.

ROBERT WALSER, *Lettera a un progredito* [*Brief an einen Entwikkelten*]. Questo testo, che risale al 1926-27, è apparso per la prima volta nel volume postumo di scritti di Walser *Olympia,* Genf, 1967.

ABY WARBURG, *Burckhardt e Nietzsche* [*Burckhardt und Nietzsche*]. Appunti, finora inediti, per un seminario tenuto da Warburg all'Università di Amburgo nel 1926-27, di cui l'autore non prevedeva la pubblicazione. Ringraziamo il Prof. E.H. Gombrich, direttore dell'Istituto Warburg di Londra, per averci permesso di pubblicarli.

EDGAR WIND, *Tirannia platonica e Fortuna rinascimentale* [*Platonic Tyranny and the Renaissance Fortuna*]. Questo saggio è il rifacimento di un testo dallo stesso titolo pubblicato negli *Essays in Honor of Erwin Panofsky* (*De Artibus Opuscula XL,* ed. Millard Meiss, 1961, pp. 491-96).

OPERE DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE

Ingeborg Bachmann, *Màlina,* romanzo

Thomas Bernhard, *Verstörung,* romanzo

Leonora Christina di Danimarca, *Memorie dal carcere* (titolo provvisorio)

René Daumal, *Scritti e lettere* (vol. V delle « Opere »)

Fleur Jaeggy, *L'angelo custode,* romanzo

Pierre Klossowski, *Nietzsche e il circolo vizioso*

Werner Kraft, *Il garbuglio,* romanzo

Karl Kraus, *Detti e contraddetti*

Macrobio, *Commento al Somnium Scipionis*

Marcel Mauss e Marcel Granet, *Il linguaggio dei sentimenti*

Friedrich Nietzsche, *Frammenti postumi 1884-85* (vol. VIII tomo II delle « Opere »)

Joseph Rykwert, *La casa di Adamo in Paradiso*

Giorgio de Santillana e Hertha von Dechend, *Il mulino di Amleto*

Sergio Solmi, *Meditazioni sullo scorpione*

Edgar Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*

1963

Georg Büchner
Opere
A cura di Giorgio Dolfini, pp. 302, 3 tavv. (Classici).

Daniel Defoe
La vita e le avventure di Robinson Crusoe
A cura di Lodovico Terzi, pp. XXIV-378, 4 tavv. (Classici).

Gottfried Keller
Tutte le novelle, I
Versioni di Lavinia Mazzucchetti ed Ervino Pocar, prefazione di Elena Croce, pp. XXII-626, 3 tavv. (Classici).

Niccolò Tommaseo
Fede e Bellezza
A cura di Aldo Borlenghi, pp. XXVI-185, 1 tav. (Classici).

1964

Henry Adams
L'educazione di Henry Adams
A cura di Vittorio Gabrieli, pp. XXXVIII-630, 3 tavv. (Classici).

Norman O. Brown
La vita contro la morte
Il significato psicoanalitico della storia
Versione di Silvia Giacomoni, pp. XVI-348 (Saggi).

Alexander Dorner
Il superamento dell'« arte »
Versione di Enrico Fubini e Luciano Fabbri, prefazione di John Dewey, pp. XVI-202, 65 ill. f.t. (Saggi).

Carlo Dossi
Note Azzurre
A cura di Dante Isella, due tomi, pp. 1152, 16 tavv. (Classici).

Gottfried Keller
Tutte le novelle, II
Versioni di Lavinia Mazzucchetti, Anita Rho e Gianna Ruschena, pp. 620, 4 tavv. (Classici).

Niccolò Machiavelli
Opere letterarie
A cura di Luigi Blasucci, pp. XL-398, 2 tavv. (Classici).

Friedrich Nietzsche
Aurora
Pensieri sui pregiudizi morali
Frammenti postumi (1879-1881)
(Vol. V, tomo I delle « Opere di Nietzsche »). Versioni di

Ferruccio Masini e Mazzino Montinari, pp. XIV-670, 3 tavv. (Classici).

Stendhal
Vita di Henry Brulard
Ricordi d'egotismo
A cura di Giuliano Pirotta, prefazione di Giovanni Macchia, pp. XXVI-642 con 171 schizzi di Stendhal e 1 tav. (Classici).

1965

Bruno Bettelheim
Il prezzo della vita
L'autonomia individuale in una società di massa
Versione di Piero Bertolucci, pp. XIV-266 (Saggi).

Samuel Butler
Erewhon
Ritorno in Erewhon
Versione e prefazione di Lucia Drudi Demby, pp. XII-542, 1 tav. (Classici).

Charles Dickens
Il Circolo Pickwick
Versione e prefazione di Lodovico Terzi, due tomi, pp. XX-1016, con 43 tavv. di Seymour e « Phiz » (Numeri rossi).

Edmund Gosse
Padre e Figlio
Studio di due temperamenti
Versione di Bruno Fonzi, pp. 246, 1 tav. (Biblioteca).

Erich Heller
Lo spirito diseredato
Versione di G. Gozzini Calzecchi Onesti, pp. XIV-288 (Saggi).

Alfred Kubin
L'altra parte
Un romanzo fantastico
Versione di Lia Secci, pp 296, con 55 disegni dell'autore (Biblioteca).

Friedrich Nietzsche
Idilli di Messina
La gaia scienza
Frammenti postumi (1881-1882)
(Vol. V, tomo II delle « Opere di Nietzsche »). Versioni di Ferruccio Masini e Mazzino Montinari, pp. XIV-570, 1 tav. (Classici).

Friedrich Nietzsche
Umano, troppo umano, I
Un libro per spiriti liberi
Frammenti postumi (1876-1878)
(Vol. IV, tomo II delle « Opere di Nietzsche »). Versioni di Sossio Giametta e Mazzino Montinari, pp. X-536 (Classici).

Jan Potocki
Manoscritto trovato a Saragozza
Versione di Anna Devoto, prefazione di Roger Caillois, pp. XXXIII-255, 1 tav. (Biblioteca, 3ª ed. 1969).

1966

Edwin A. Abbott
Flatlandia
Racconto fantastico a più dimensioni
Versione e prefazione di Masolino d'Amico, con un saggio di Giorgio Manganelli,

pp. 172, 10 ill. (Biblioteca, 2ª ed. 1971).

Antonin Artaud
Al paese dei Tarahumara e altri scritti
Versione di H. J. Maxwell e C. Rugafiori, pp. 245, 1 tav. (Biblioteca).

Georg Büchner
Teatro
A cura di Giorgio Dolfini, prefazione di Gerardo Guerrieri, pp. XXII-176 (Numeri rossi).

Elena Croce
L'infanzia dorata
pp. 102 (Biblioteca).

Georg Groddeck
Il libro dell'Es
Lettere di psicoanalisi a una amica
Versione di Laura Schwarz, prefazione di Lawrence Durrell, pp. XVI-284 (Biblioteca, 4ª ed. 1969).

Helmut e **Alison Gernsheim**
Storia della fotografia
Versione di Roberto Lucci, pp. 314, 285 ill. di cui 26 a colori.

Ricardo Güiraldes
Don Segundo Sombra
Versione di Luisa Orioli, pp. 248 (Biblioteca).

James Joyce
Dedalus
Ritratto dell'artista da giovane
Versione di Cesare Pavese, prefazione di Alberto Rossi, pp. XXII-312 (Numeri rossi, 6ª ed. 1970).

Katherine Mansfield
Una tazza di tè e altri racconti
Versione di V. G., pp. XIV-228 (Numeri rossi, 3ª ed.).

Christopher Marlowe
Teatro completo
A cura di Rodolfo Wilcock, pp. XVIII-492, 1 tav. (Classici).

Herman Melville
Moby Dick, o la balena
Versione e prefazione di Cesare Pavese, pp. XXXII-704 (Numeri rossi, 9ª ed. 1969).

Michel de Montaigne
Saggi
A cura di Fausta Garavini, due tomi, pp. XXXIV-1596 (Classici).

Il racconto del pellegrino
Autobiografia di Sant'Ignazio di Loyola
A cura di Roberto Calasso, pp. XIV-108 (Biblioteca).

Vita di Milarepa
I suoi delitti, le sue prove, la sua liberazione
A cura di Jacques Bacot, versione di Anna Devoto, pp. XVI-228, 1 tav. (Biblioteca).

Zeami Motokiyo
Il segreto del Teatro Nô
A cura di René Sieffert, versione di Gisèle Bartoli, pp. 420, 1 tav. (Biblioteca).

1967

Calderón de la Barca
La vita è sogno
Il dramma e l'« auto sacramental »
Versione con testo a fronte,

prefazione e note di Luisa Orioli, pp. XVI-366 (Numeri rossi).

Charles Dickens
Martin Chuzzlewit
Versione di Bruno Oddera, prefazione di Piero Bertolucci, due tomi, pp. XX-1298, con 40 tavv. di « Phiz » (Numeri rossi).

Albino Galvano
Artemis efesia
Il significato del politeismo greco
pp. 162, 6 tavv., 7 illustrazioni (Fascicoli).

Franz Kafka
Il messaggio dell'imperatore
Racconti
Versione di Anita Rho, pp. XIV-454 (Numeri rossi, 6ª ed. 1969).

Jiri Langer
Le nove porte
I segreti del chassidismo
Versione di Ela Ripellino, prefazione di Frantisek Langer, pp. XXXVI-252 (Biblioteca).

R. Gilbert-Lecomte,
R. Daumal, J. Sima
Il « Grand Jeu »
A cura di Claudio Rugafiori, pp. XXII-272, 12 tavv. (Fascicoli).

Giacoma Limentani
In contumacia
pp. 160 (Narrativa cont.).

Konrad Lorenz
L'anello di Re Salomone
Versione di Laura Schwarz, pp. 274, 1 tav. (Biblioteca, 5ª ed. 1969).

M. Anneo Lucano
Farsaglia
Versione con testo a fronte, note e appendici di Ludovico Griffa, prefazione di Giuseppe Pontiggia, pp. 640 (Classici).

Friedrich Nietzsche
Richard Wagner a Bayreuth
Considerazioni inattuali, IV
Frammenti postumi (1875-1876)
(Vol. IV, tomo I delle « Opere di Nietzsche »). Versioni di Sossio Giametta, Giorgio Colli e Mazzino Montinari, pp. X-400 (Classici).

Friedrich Nietzsche
Umano, troppo umano, II
Un libro per spiriti liberi
Frammenti postumi (1878-1879)
(Vol. IV, tomo III delle « Opere di Nietzsche »). Versioni di Sossio Giametta e Mazzino Montinari pp. X-452 (Classici).

Sergio Quinzio
Cristianesimo dell'inizio e della fine
pp. 198 (Saggi).

M. P. Shiel
La nube purpurea
A cura, e con una prefazione, di Rodolfo Wilcock, pp. XVI-338 (Biblioteca, 3ª ed. 1970).

Ludwig Wittgenstein
Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa
A cura di Michele Ranchetti, pp. 172, 1 tav. (Biblioteca).

1968

Sherwood Anderson
Riso nero
Versione e prefazione di Cesare Pavese, pp. XIV-310 (Numeri rossi, 3ª ed.).

Christopher Burney
Cella d'isolamento
Versione di F. Bovoli, pp. 208 (Biblioteca).

René Daumal
I poteri della Parola
A cura di Claudio Rugafiori, pp. 248 (Fascicoli).

René Daumal
Il Monte Analogo
A cura, e con un saggio, di Claudio Rugafiori, pp. 188 (Biblioteca).

Fleur Jaeggy
Il dito in bocca
pp. 112 (Narrativa cont.).

Wassily Kandinsky
Punto, linea, superficie
Versione di Melisenda Calasso, prefazione di Max Bill, pp. XIV-216, 103 figg., 25 tavv. (Biblioteca, 2ª ed.).

Leo Lipski
Piotruś
Versione di Riccardo Landau, pp. 132 (Narrativa cont.).

Eugène N. Marais
L'anima della formica bianca
Versione di Livio Bacchi Wilcock, introduzione di Gastone Pettenati, pp. 200, 9 tavv. (Biblioteca, 2ª ed.).

Stello Mattioni
Il Re ne comanda una
pp. 296 (Narrativa cont., 2ª ed.).

John G. Neihardt
Alce Nero parla
Versione di Rodolfo Wilcock, pp. XIX-280, 15 tavv. (Biblioteca, 4ª ed. 1969).

Friedrich Nietzsche
Al di là del bene e del male
Genealogia della morale
(Vol. VI, tomo II delle « Opere di Nietzsche »). Versioni di Ferruccio Masini, pp. XVI-424 (Classici).

Friedrich Nietzsche
Così parlò Zarathustra
(Vol. VI, tomo I delle « Opere di Nietzsche »). Versione di Mazzino Montinari, pp. XIV-530 (Classici).

Giuseppe Pontiggia
L'arte della fuga
pp. 176 (Narrativa cont.).

Alfred Salmony
Corna e lingua
Saggio sull'antico simbolismo cinese e le sue implicazioni
Versione di Aldo Tagliaferri, prefazione di Claudio Rugafiori, pp. 168, 50 ill. (Fascicoli).

Robert Louis Stevenson
Il Principe Otto
Versione e prefazione di Enzo Giachino, pp. 312 (Numeri rossi, 3ª ed.).

August Strindberg
Teatro da camera
Traduzioni dallo svedese di

Bruno Argenziano e Luciano Codignola, con un saggio, note e appendici di Luciano Codignola, pp. 360 (Classici).

Edgar Wind
Arte e anarchia
Versione di Rodolfo Wilcock, pp. 260, 16 tavv. (Saggi).

1969

Antonin Artaud
Eliogabalo o L'anarchico incoronato
A cura di Albino Galvano, pp. 240 (Biblioteca, 2ª ed.).

Roberto Bazlen
Lettere editoriali
A cura di Roberto Calasso, pp. 152 (Quaderni di Roberto Bazlen).

Ernst Bernhard
Mitobiografia
A cura di Hélène Erba-Tissot, versione di Gabriella Bemporad, pp. 272 (Biblioteca, 2ª ed.).

Giorgio Colli
Filosofia dell'espressione
pp. 252 (Biblioteca).

Elena Croce
Silvio Spaventa
pp. 328, 15 tavv.

Georg Groddeck
Il linguaggio dell'Es
Saggi di psicosomatica e di psicoanalisi dell'arte e della letteratura
Versione di Maria Gregorio, pp. 410, 10 tavv. (Biblioteca, 2ª ed. 1970).

Il libro degli Eroi
Leggende sui Narti
A cura di Georges Dumézil, versione di Bianca Candian, pp. XXIV-276 (Biblioteca).

Alfred Jarry
Opere
A cura di Claudio Rugafiori, introduzione di Sergio Solmi, 3 tomi, pp. 828, 46 ill. (Biblioteca).

Friedrich Nietzsche
Ecce homo
Come si diventa ciò che si è
A cura, e con un saggio, di Roberto Calasso, pp. 204 (Biblioteca, 2ª ed. 1971).

Adolf Portmann
Le forme viventi
Nuove prospettive nella biologia
Versione di Boris Porena, pp. 336, 3 tavv. (Saggi).

C. Sallustio Crispo
Opere complete
Versione con testo a fronte, note e appendici di Raffaele Ciaffi, prefazione di Giuseppe Pontiggia, pp. XVIII-510 (Classici).

James Stephens
La pentola dell'oro
Versione di Adriana Motti, pp. 236 (Biblioteca).

William Carlos Williams
Nelle vene dell'America
Versione di Aldo Rosselli e Rodolfo Wilcock, pp. 320 (Biblioteca).

Bernard de Zogheb
Le sorelle Brontë
pp. 56.

1970

Roberto Bazlen
Note senza testo
A cura di Roberto Calasso, pp. 164 (Quaderni di R. Bazlen).

René Daumal
La Gran Bevuta
A cura di Claudio Rugafiori, versione di Bianca Candian, pp. X-214 (Opere di R. Daumal).

Mário de Andrade
Macunaíma
A cura di Giuliana Segre Giorgi, pp. 268 (Biblioteca).

Francisco Delicado
La Lozana Andalusa
A cura, e con una prefazione, di Luisa Orioli, pp. 360, 3 ill. (Numeri rossi).

Franco Donatoni
Questo
pp. 220.

Georges Feydeau
Teatro
A cura, e con un'introduzione, di Sandro Bajini, due tomi, pp. 1332, 8 tavv. (Numeri rossi).

Hugo von Hofmannsthal
Andrea o i ricongiunti
A cura di Gabriella Bemporad, pp. 176 (Biblioteca).

Alfred Lichtenstein
Storie di Kuno Kohn
Racconti e poesie
A cura di Ida Porena, pp. 188 (Biblioteca).

Friedrich Nietzsche
Ditirambi di Dioniso e Poesie postume (1822-1888)
con testo a fronte
(Vol. VI, tomo IV delle « Opere di Nietzsche »). Versioni di Giorgio Colli, pp. XVI-272 (Classici).

Friedrich Nietzsche
Il caso Wagner
Crepuscolo degli idoli
L'anticristo. Ecce homo
Nietzsche contra Wagner
(Vol. VI, tomo III delle « Opere di Nietzsche »). Versioni di Ferruccio Masini e Roberto Calasso, pp. XVI-644 (Classici).

Benito Pérez Galdós
Tristana
Versione di Italo Alighiero Chiusano, prefazione di Angela Bianchini, pp. 264 (Numeri rossi).

Roberto Vigevani
Dalla pancia di un orso bianco
pp. 172 (Narrativa cont.).

Robert Walser
Jakob von Gunten
Versione di Emilio Castellani, con un saggio di Roberto Calasso, pp. 192 (Biblioteca).

1971

Irenäus Eibl-Eibesfeldt
Amore e odio
Per una storia naturale dei comportamenti elementari
Versione di Gastone Pettenati, pp. 320, 67 ill. (Saggi).

Marcel Granet
Il pensiero cinese
Versione di Giorgio R. Cardona, pp. VIII-472 (Il ramo d'oro).

Stello Mattioni
Palla avvelenata
pp. 226 (Narrativa cont.).

Jean Rhys
Il grande mare dei sargassi
Versione di Adriana Motti, pp. 212 (Narrativa cont.).